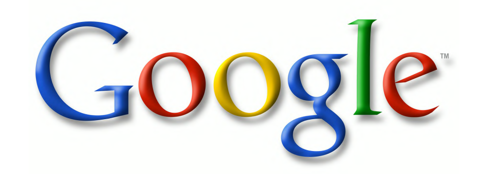
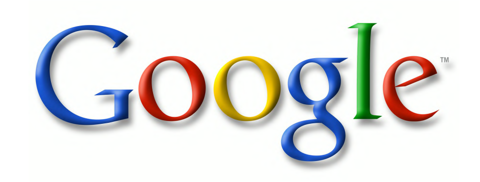



Google


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
ET
CHRISTO ECCLESIAE
VE RI TS






SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

ÉTIENNE BRICON

# Psychologie d'Art

*Les Maîtres de la fin du XIXe siècle*




PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-HENRY MAY
9 ET 11, RUE SAINT-BENOIT

1900

en hommage

à l'antique et glorieuse

Université de Harvard

[illegible signature]

# Psychologie d'Art

ÉTIENNE BRICON



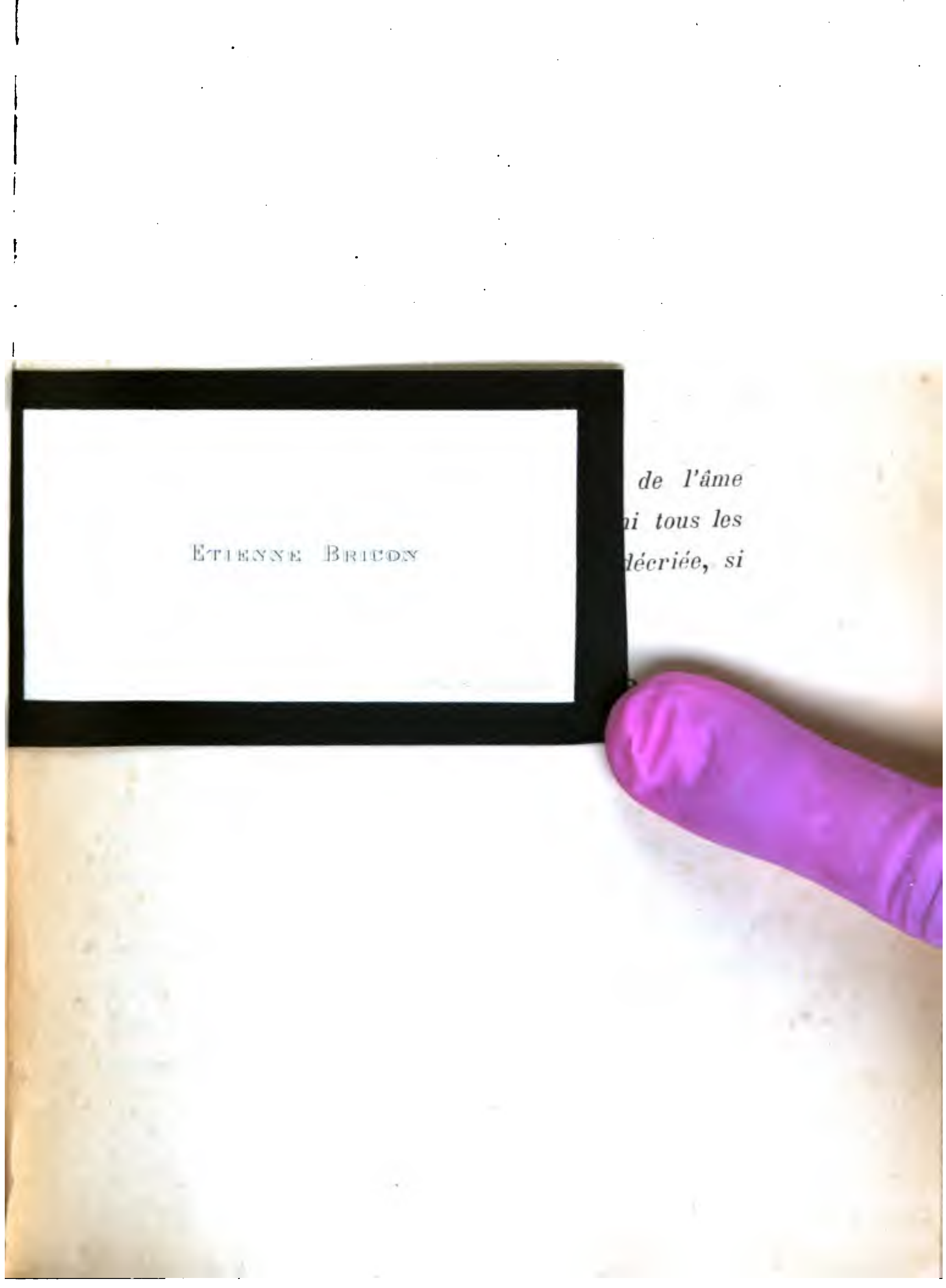
# Psychologie d'Art

*Les Maîtres de la fin du XIX^e siècle*

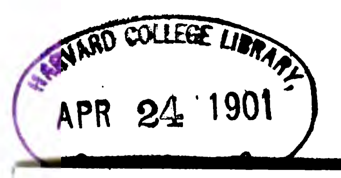
PUVIS DE CHAVANNES
M. ROLL — M. HENNER
M. FALGUIÈRE ET M. CAROLUS-DURAN
M. FRÉMIET
M. BESNARD ET M. CARRIÈRE
M. HELLEU
LES IMPRESSIONNISTES — LES AUTRES

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-HENRY MAY
9 ET 11, RUE SAINT-BENOIT

1900




de l'âme
i tous les
décriée, si


HARVARD COLLEGE LIBRARY,
APR 24 1901

A PAUL BOURGET,

*je me donne la joie de dédier cette étude de l'âme contemporaine que j'ai essayé d'entrevoir parmi tous les efforts d'art de cette fin du XIX$^e$ siècle, si décriée, si variée, si passionnante.*

Son ami,

E. B.

# PRÉFACE

Il s'est produit, depuis que les siècles passent, une transformation à chaque époque nouvelle de l'humanité, époque faite le plus souvent d'un laps d'années très court; et, si nous connaissions dans leur précision et leur intimité les temps enfuis, ces mouvements aperçus deviendraient pour nous la plus passionnante des histoires, une suite des états d'âme du monde humain, un musée des époques mortes le plus captivant qu'on imagine. Mais nous voyons ces choses à des distances lointaines et elles nous apparaissent pour la plupart généralisées, groupées, confondues.

Cependant l'humanité qui se transforme incessamment reste incessamment la même, — attachée au bien, portée au mal, — semblable aux individus qui demeurent toujours eux-mêmes par le tempérament et se modifient sans cesse par le caractère, qui naissent ima-

ginatifs ou matériels, tendres ou brutaux, et qui sous l'influence de leur volonté et au choc des accidents de la vie changent à toute heure, en gardant malgré tout leur nature. Ainsi immuable dans son principe, elle est le motif éternel sur lequel les siècles brodent des variations en passant : l'humanité a son tempérament, chaque époque de l'humanité a son caractère.

Dans la course mouvementée et imprévue des temps humains il arrive toujours, en effet, qu'un certain nombre d'années s'assemblent par une communauté d'idées, de goûts et de mœurs, s'agglomèrent, formant ce qu'on appelle, d'un terme imprécis à l'égal de ce qu'il représente, une génération : car les limites de ces époques sont insaisissables le plus souvent, et leurs passages presque insensibles si quelque événement subit n'en vient brusquer la transition. Elles se suivent en naissant les unes des autres, se renouvellent par une révolution invisible d'éléments mal connus et se trouvent naturellement dissemblables en leurs oppositions successives. Dès lors, chacune d'elles a sa forme particulière, sa marque, son revêtement : elle a ce caractère propre qui se montre à nous, dès que nous la pouvons pénétrer, non par les fastes extraordinaires de son histoire mais dans la vérité de sa vie vécue ; et, si les années qui confinent à elle nous sont familières

aussi, nous voyons du même coup la diversité des générations qui se remplacent.

Que l'on regarde le temps de Molière entre ceux de Voiture et de Fénelon ; ou, plus près de nous, que l'on s'arrête un instant à chacun des cycles qui ont formé ces cent ans finis. On voit le siècle s'ouvrir par l'époque de Napoléon, presque faite d'un seul homme, — phènomène sans doute unique dans l'histoire des peuples et qui, chez ce prodigieux être, reste le prodige suprême, — sortie néanmoins du passé, réaction nécessaire à l'anarchie et développement logique de la renaissance romaine, des tableaux de David et des guerres de la République. Ensuite l'époque du romantisme : après les temps durs, les heures tendres; après les dépenses physiques, les activités intellectuelles; des rêveries, des caprices, des névroses, des luttes, du génie; de l'aristocratie sous le sceptre d'un roi bourgeois. Et puis celle du second Empire, temps de satisfaction matérielle où l'argent et le plaisir donnent une illusion de la prospérité; on s'amuse sur une terre brûlante qui aux derniers jours du régime éclatera effroyablement. Enfin celle-ci, née d'une leçon profonde; faite d'inquiétude, d'indépendance et de sensibilité; nerveuse et curieuse; d'une intelligence puissante à s'assimiler tous les temps et souvent oublieuse du

sien ; éprise d'art, élégante et raffinée ; ayant le désir du bien, mais peu capable de le faire dans son inconsistante volonté ; irrespectueuse à l'excès ; ironique de toutes ses tendresses repoussées et renfermées ; âpre au gain et au plaisir en ses apparences grossières, au fond chercheuse d'idéal, mystique, réfléchissante et religieuse ; époque sans harmonie et sans cohésion, extraordinairement diverse et incertaine, et qui nous le paraît d'autant plus que c'est d'elle qu'est faite notre vie, cette chose qui à tout instant nous échappe ; époque que nous voyons finissante et qui dans son adieu nous donne pour le siècle à venir un pressentiment d'amour. On la condamne avec trop de facilité, car c'est une opinion bien superficielle qui juge un temps au bruit de ses scandales ; ni les tripots politiques ni les restaurants de nuit ne sont l'élément constitutif d'une société, pas plus qu'une verrue ne constitue le visage d'un homme ; mais tout ce qui fait du bruit attire et, fussent-ils plus nombreux, jamais les gens honnêtes ne seront aussi remarqués qu'une fille ou qu'un fripon à la mode. Au reste, il est dangereux de trop parler de décadence : à la fin, on s'y laisse aller et on y tombe.

Une époque se connaît par les hommes de pensée qui la vivent, êtres sensitifs qui l'ont annoncée ou

qui, maîtres d'elle, la formulent. Tandis que la foule marche, menée par les uns, arrêtée par les autres, ils sont les observateurs des passions, mêlés au mouvement général sans être entraînés par lui ; ils le reflètent, en le précisant, et ils sont une expression synthétique de leur époque. Chaque siècle a ses hommes qui l'expliquent ainsi et le résument, esprits modernes qui ont inspiré leur temps et vécu de lui, êtres supérieurs qui ont senti les caractères de l'heure présente et à des distances diverses se sont approchés de la connaissance humaine : c'est avec eux que s'écrit le livre d'une époque, de même que celui de l'humanité s'écrirait avec les quelques hommes de génie, émanations et expressions de la vie universelle, qui ont, au cours des temps, pénétré l'âme et pour ainsi dire étudié les passions abstraites de l'homme, entrevoyant dans leur vision le sens de son énigme.

Chaque époque a des manifestations et des tendances diverses, dont son essence se compose ; il y a en elle des aspirations et des hésitations qui la traversent comme des courants, en lui créant une atmosphère, un milieu, et qui déterminent sa physionomie. La plupart des hommes qui la vivent sont saisis, chacun selon les besoins de sa nature, par l'un de ces courants qui font sur eux comme une mise au point moderne;

les uns pris par le mouvement esthétique, d'autres par le mouvement sentimental, ou autrement encore. Les artistes d'une génération ressentent de la sorte, les uns ou les autres, toutes les émotions qui l'agitent; mais jamais il ne s'en rencontre un qui les éprouve toutes assez directement et assez involontairement pour pouvoir donner à lui seul une image de son temps. De même que pas un homme ne représente l'humanité : ni Léonard, ni Rembrandt, pas un homme ne représente son époque : ni Titien, ni Rubens; Le Brun qui eut à un si haut degré le sens des grandes années de Louis XIV en donne une idée fausse sans Le Sueur et sans Coysevox. Pour reproduire l'image d'un temps, il faut une réunion d'hommes, il faut l'ensemble des artistes qui ont participé à ses divers moments : idées immatérielles, goût des choses, recherches de la nature, poursuite de l'amour, — et qui forment, en se réunissant, sa synthèse.

L'on peut donc chercher à comprendre une époque en demandant à ses artistes le mobile de leur effort et le secret de leurs désirs, à ses artistes surtout, parce qu'ils sont les plus naturels, les plus involontaires, les plus impulsifs de ses hommes de pensée. Mais il convient de seulement interroger ceux qui seuls ont pris véritablement part à leur temps, c'est-à-dire les sin-

cères : il est vrai que chacun croit l'être, alors qu'il est si rare de le rester entre les préjugés d'un passé qui se survit et les tentations d'un avenir chimérique. La sincérité, ennemie également du voulu et du convenu, n'est le propre ni de ceux qui prolongent les autrefois et s'emprisonnent parmi des reliques, ni de ceux qui, désireux quand même d'un nouveau et l'appelant avec des théories, se font excentriques dans leur impuissance à être originaux : un temps ne peut s'expliquer ni par ceux-ci ni par ceux-là.

Nous voulons essayer, au moyen d'une étude des artistes modernes, de donner une représentation du temps actuel ; nous voulons tenter de réunir, pour une sensation d'ensemble de la vie d'aujourd'hui, ceux d'entre eux qui ont saisi et exprimé un des côtés modernes de cette vie : recherche périlleuse tandis que le présent est enténébré de caprices et de modes. Par une puissance de leur sensibilité, ils ont reçu avant les autres ou plus profondément qu'eux, une impression de leur époque et, en la personnalisant, ils ont contribué à la modification incessante de l'humanité. On les reconnaîtra plus tard pour des artistes de la fin du XIX[e] siècle, qu'ils aient dit notre inquiétude excessive de la femme ou notre inconscient désir de la nature, qu'ils aient pénétré l'âme agitée et souffrante du peuple

ou éprouvé le sentiment divin qui nous émeut, qu'ils aient surpris la grâce et l'ironie de notre élégance ou le mystère de notre tendresse, qu'ils aient rendu l'excitation sensuelle de notre vie ou notre nervosité délicate, notre intelligence de la réalité simple, ou notre sens affiné de la volupté, ou notre goût de la somptuosité et de la couleur. Ce n'est pas tous les artistes les plus illustres qu'il convient de choisir pour un tel essai : l'illustration est un bruit vain; mais ceux qui s'abandonnant à la grande émotion de la vie sont chacun une expression virtuelle et particulière du monde contemporain, ceux qui ont senti l'âme de la foule passer dans la leur et y laisser un de ses secrets en passant.

# I

# PUVIS DE CHAVANNES

# PSYCHOLOGIE DE L'ART

## PUVIS DE CHAVANNES

Les hommes ne sont pas toujours de la génération dont on les croit. On a l'habitude trop commune de les classer dans le mouvement qui s'agite autour de leurs trente ou de leurs quarante ans; mais le compte à la vérité n'est pas aussi facile à faire, surtout pour les esprits supérieurs semeurs d'idées, organisateurs d'avenir. Si l'on veut dire à quelle génération appartient l'un d'eux, il ne convient pas de calculer l'âge de sa force virile, mais de connaître le temps de sa vie où il a été en harmonie avec son milieu. Or, il y a des hommes qui, en avance sur elle, préparent leur époque : Watteau peint ses premières coquetteries d'amour, ensoleillées de grâce,

tandis que vieillit Mme de Maintenon; David travaille à ses guerriers romains aux heures raisonneuses et jouissantes de Louis XVI; Benjamin Constant écrit *Adolphe* vingt ans avant qu'on ne le doive comprendre. D'autres — et ce sont au reste les plus nombreux, — l'accompagnent, ou quelquefois, apparaissant quand elle va finir, la précisent et la formulent. Il en est même qui vivent en dehors de ses limites, tantôt attardés aux années déjà closes, tantôt séduits dans l'histoire par un passé qui les appelle et y trouvant librement, au moyen d'une fiction, leurs émotions et leurs plaisirs; ou bien encore, découvreurs d'horizons lointains, venus, on ne sait comment, deux ou trois siècles trop tôt dans la vie.

Né en 1824, Puvis de Chavannes avait l'âge des puissants désirs et des grandes espérances quand le second Empire débuta, et il devait peindre alors, sous le règne d'art de Carpeaux et de Baudry, après de longs recueillements, ses œuvres déjà maîtresses d'Amiens et de Marseille. Il semblerait donc, si l'on s'en tenait au calcul ordinaire, qu'on dût le considérer comme un artiste de ce temps, qui est celui de sa pleine virilité et de l'affirmation première de son art; mais l'erreur serait grossière à l'excès, car l'on n'imagine guère un homme plus différent d'un milieu. Puvis de Chavannes, vivant dans une atmosphère factice et bruyante, s'abs-

trayait d'elle et pressentait dès lors une autre époque. Même l'on peut se demander, tant paraît éloignée de l'agitation de nos jours la sérénité de son œuvre, si cette époque est arrivée et ne doit pas être faite plus tard d'années qui ne sont pas venues encore; — la lenteur que nous avons mise à nous élever vers lui le ferait croire au surplus. — Mais ces deux apparences trompent.

En avance sur sa génération, il l'avait préparée avant qu'elle eût commencé d'être, — précocité dangereuse, car l'on est incompris et quelquefois traité sans mesure par les esprits étrangers au milieu desquels on est perdu, — et si, lorsqu'elle eut grandi, il y resta d'abord un isolé, c'est qu'elle eut besoin pour le comprendre du long temps qu'elle mettait à se comprendre elle-même. A la fin, les yeux se sont ouverts et, après lui avoir marchandé le succès, on lui a prodigué la gloire : il ne s'est ému de rien. Possédé par sa vision, il l'a suivie avec une confiance de voyant, indifférent au reste; il ne s'est ni laissé retarder, ni laissé entraîner, toujours lui-même et toujours libre, donnant aux intelligences qui l'entouraient une haute leçon d'indépendance. Car il était sûr de sa pensée, d'autant plus sûr que sa production avait été tardive : il ne s'était pas jeté trop jeune dans la mêlée avec ces audaces impersonnelles dont la réus-

site trompe pour la vie; il avait longuement, lentement réfléchi, les oreilles fermées à tous les susurrements de la renommée, l'esprit inaccessible à ses tentations faciles, et, seul avec lui-même, avant de faire son œuvre, il l'avait senti, jugé, vu.

Il ne faudrait pas croire davantage que le temps présent soit trop agité pour que l'art de Puvis de Chavannes lui puisse appartenir. Sans doute le maître majestueux n'en a pas rendu la fleur de peau ainsi que, plus actuels, d'autres l'ont fait; mais, aussi moderne qu'eux, il l'a approché jusqu'en son intimité profonde, par cela même se faisant plus insaisissable; il en a dit les aspirations, les rêves et les désirs, tandis qu'il l'idéalisait en l'égalant à son idée. Et, s'unissant de la sorte à lui, il a exprimé le charme mystérieux de notre vie; il a perçu l'harmonie secrète de l'homme et de la nature, harmonie qui nous échappe encore dans le chaos de nos idées; et il est arrivé, par la simplification des choses dont nous vivons, à la conception des symboles humains.

# I

## LE CHARME

Lorsqu'on est accoutumé à voir la peinture de Puvis de Chavannes, — car il est nécessaire de se familiariser avec certains esprits supérieurs pour ne plus être surpris par eux, — la première impression donnée par le morceau revu est une sensation de charme qui pénètre lentement, profondément, pleinement. Aujourd'hui que tous se sont à la fin inclinés devant ce maître avant même qu'il ne fût mort, il est d'usage de l'admirer plus qu'on ne le juge, et l'une des habitudes de cette admiration courante est d'intituler ce charme « de la grâce antique » : expression toute faite, et qui se redit avec la facilité d'une formule. L'erreur en est d'autant plus fâcheuse qu'il n'existe pas de grâce antique.

Certes tous les temps ont connu la grâce, puisqu'à côté de la force elle est l'arme pour les luttes de la vie, — mais à des degrés tout à fait divers : qu'on note seulement, auprès de nos plus gracieuses époques, telles autres presque oublieuses d'elle ou dédaigneuses de sa

vanité. Chez les anciens, nous ne la voyons point : elle ne se montre à nous ni par les femmes qui la disent, ni dans l'art qui la répète après elles; et il semble, tant elle paraît peu leur manquer, qu'elle leur soit inutile. A la vérité, — hormis les héroïnes bibliques toutes belles et simples, — les femmes de l'antiquité, recluses dans la maison familiale, nous restent invisibles et mystérieuses, à peine imaginées dans la monotonie passive de leur vie, pages pleines de secrets muettes pour toujours; et de la femme antique nous ne connaissons que son déchet moral, les courtisanes, — hétaïres d'Athènes ou de Corinthe, prêtresses d'Isis ou de Vénus : mais celles-là mêmes, — filles de joie qui se complaisaient avec amour en toutes les variations de la beauté et du vice, — bien que vivant de séduire des hommes, n'avaient de la grâce que ce qui leur en était indispensable pour continuer leur existence. Quant à l'art, qui garde longtemps le reflet des vies effacées, c'est avec la puissance orientale, la force romaine, la souplesse et la beauté grecques qu'il apparaît, rarement avec la grâce : que l'on se promène parmi les figures antiques au British Museum ou à la Glyptothèque, au musée de Berlin ou à celui de Naples, au Louvre, au Vatican ou au Capitole, au milieu des Assyriens, des Egyptiens, des Grecs, des Etrusques ou des Romains, nulle part on

ne la sent dans l'atmosphère. C'est qu'elle n'a été la caractéristique d'aucun des cycles de l'antiquité : la Grèce a trop de beauté, Rome trop de force; et à travers l'Egypte immobile dans le hiératisme de ses formes, comme dans Athènes chercheuse de simplicité pour les corps et pour les esprits, ou auprès des courtisanes impériales désordonnées et grossières, l'art reste éloigné de la grâce. La *Vénus de Milo* y est indifférente en sa consciente et sévère féminité; et, en sa splendeur tumultueuse, la *Victoire de Samothrace;* elle-même l'exquise déesse, faite pourtant de charme physique, la *Vénus de Médicis* à la volupté qui s'effarouche. Il faut, pour découvrir une telle recherche, arriver aux derniers modeleurs de Tanagra, dont le petit art aux arrangements voluptueusement détailleurs n'est plus à la fin qu'une mise en valeur de la femme : on ne peut trouver la grâce que dans les miettes de l'antiquité.

Puvis de Chavannes n'est au surplus ni antique ni gracieux. Ce qui donne le caractère antique à une œuvre, c'est la forme et c'est l'expression antiques, le milieu matériel et la vie morale. Sous le nom de reconstitution, nous nous sommes plu à faire d'une recherche de tous les autrefois une des passions du temps présent et nous nous y sommes exercés dans nos théâtres,

dans nos expositions, dans nos maisons. Cependant si, s'occupant des peintres appliqués à l'étude du passé, l'on s'arrête devant des tableaux de M. Gérôme ou de M. Lecomte du Nouy, on pourra y voir la forme de l'antiquité dans une représentation fidèle et facile de ses intérieurs ou, ce qui est mieux, de ses habitudes et de ses manières d'être; et même, si l'on regarde M. Alma Tadéma peindre les faits divers de l'histoire ancienne, on sentira qu'il cherche à exprimer un peu de vie en les animant facticement au moyen d'un accessoire de nature toujours semblable à travers les siècles, comme la jonchée de fleurs dans les *Roses d'Héliogabale*. Mais toutes ces toiles, qui donnent une impression antique, tantôt vivante, tantôt morte, ne sont que des figurations d'hommes et de femmes quelconques, trop peu synthéthiques pour être généralement humains, trop peu particuliers pour appartenir réellement à une époque : de pareilles évocations n'intéressent, à la vérité, ni notre curiosité psychologique, ni notre sens de la vie. C'est qu'une reconstitution complète, en dehors des costumes et des décors, en outre de tout ce qui est extérieur, demande une âme; et il se trouve que l'artiste capable d'approcher l'âme humaine s'en va quasi toujours à celle qu'il peut connaître. Aussi la restitution du passé par la forme et même par

l'expression est-elle un travail d'archéologie, non une œuvre d'artiste épris de vivre.

Rien de tout cela n'existe dans l'art de Puvis de Chavannes. Sans doute, à regarder le costume des personnages qu'imaginait son esprit, l'on a pu se méprendre sur leur apparence antique, mais le peintre — les enveloppant plus qu'il ne les habillait — a fait avec des draperies une recherche d'idées et de lignes, non une application de modes; insoucieux des époques finies, il a vêtu simplement des êtres symboliques en la simplicité primitive. Quant aux décors, la nature, cette éternelle contemporaine, les lui a tous posés; celle de France, le plus souvent même celle de Neuilly familièrement aimée. Ames de cette nature, ces femmes et ces hommes vivent en elle, modernes non par une ressemblance particulière ou typique mais par l'idée, modernes par leur expression humaine. Convenait-il bien alors d'évoquer les temps romains parce que, devant tel fragment de la décoration d'Amiens, devant le *Repos* ou la *Paix*, passe en fuyant et sourit un souvenir du doux Virgile, l'amoureux des champs? Et le peintre et le poète pour avoir goûté une même « douceur du pays » à des heures diverses ne peuvent-ils rester chacun dans leur siècle? On parle d'une âme antique qui flotte éparse dans les bois sacrés de Puvis

de Chavannes, sans même savoir, au milieu de toutes les antiquités différentes, à laquelle on pense. A la vérité l'art sublime du maître de Lyon semble nous attirer hors de notre temps, et si réellement il nous entraînait vers les anciens, ce serait à Platon du moins plus qu'à Virgile, mais c'est à un jadis plus lointain encore qu'il nous conduit, et sa *Vision antique*, qui est bien une vision d'autrefois, ne donne la souvenance d'aucun passé vu dans les livres; libres de nos chaînes matérielles, il nous appelle à l'Eden, à la terre promise de nos rêves, et dans une paisible envolée de bonheur il nous y donne l'émotion d'une heure vécue ou que nous voudrions vivre. Et cela est une impression moderne.

Non plus qu'il ne s'est inspiré de l'antiquité, Puvis de Chavannes n'a jamais été le peintre de la grâce. Il ne connaît ni les coquetteries ni les félineries, ni les sourires qui câlinent, ni les lignes qui serpentent, ni les bras qui s'arrondissent, ni les hanches qui ondulent en des souplesses voulues; il ne connaît pas les détails : il est le peintre du charme.

Le charme est une chose générale, un ensemble : la grâce est une chose particulière, un détail. Pour représenter la grâce, on figurerait une femme jolie, précieuse comme un bibelot, très déterminée et remplie

d'agréments; pour représenter le charme, on imaginerait une femme toute généralisée, synthétique, presque impersonnelle. Certes les choses particulières peuvent plaire infiniment, chatouiller l'esprit, — les sens surtout; mais les choses générales peuvent seules nous enchanter, ainsi que le fait en son atmosphère de bleu céleste le plafond de l'Hôtel de Ville. Ces deux modes du sourire — le charme et la grâce — se trouvant être ainsi d'une essence assez contraire, ce qui caractérise le mieux leur dissemblance, c'est que l'un peut s'appliquer à tout ce qui existe, à l'hiver comme à l'été, aux femmes et aux hommes, aux jeunes gens et aux vieillards, — tandis que l'autre n'est que du domaine réservé de certains êtres, privilége de quelques femmes à l'âge triomphal de leur féminine puissance, précieux auxiliaire dont elles avivent leur beauté en rendant gracieux avec elles tout ce qu'elles touchent, tout ce qu'elles approchent. Le charme, lui, n'a pas de ces séductions; mais, toujours impalpable, il emplit l'espace d'un air léger qui, pour presque tous, malgré duretés et tristesses, fait la vie douce; il est calme et béat, étranger à toutes les mobilités de la grâce : on regarde une femme gracieuse aller et venir, se retourner, se courber ou se relever; on regarde vivre un être charmant. La grâce a des manières et l'on peut

dire qu'elle est la provocation du détail; dans le charme au contraire rien ne nous appelle, tout nous attire : et, en les traduisant par une impression physique, celui-ci pénètre, celle-là pique. Pour essayer de comprendre ce charme insaisissable, accompagnement mystérieux de certaines choses et de certains êtres, il faut le faire revivre dans son sens d'autrefois : l'incantation, mot magique, expression flamboyante d'extra-humain, pleine d'immatériel, et faire revivre aussi pour dire la grâce, le vieux mot d'appât, matériel et captivant : les appâts, caresses des yeux, appel des désirs.

On ne trouve la grâce dans aucune des œuvres de Puvis de Chavannes. Pas de grâce dans le *Ludus pro Patria* où les jeunes hommes en la beauté de leur jeunesse s'exercent au javelot, entourés des vieillards et des femmes; pas de grâce dans *le Rhône et la Saône* où l'exquise rivière marie sa délicatesse à la force du fleuve puissant; pas de grâce dans l'*Alma parens* où sous les vivifiantes frondaisons des bois apparaissent les jeunes femmes aux harmonieuses lignes, suaves amoureuses de l'idée; pas de grâce dans *Marseille, porte de l'Orient*, où, entre juif et turc, une fille de Syrie d'une tendresse merveilleusement simple, se tient assise dans la patience du voyage incertain, ayant non loin d'elle d'autres filles du Levant aux beautés

diverses et calmes. Partout du charme, le charme qui est l'universelle enveloppe de cette vie et qui circule comme l'air emmi ces hommes qui travaillent et ces femmes qui songent, emmi ces douces réalités presque muettes et longuement pénétrantes. Le charme n'est pas gracieux et il se rit dans ses libertés des arrangements de la grâce : à vrai dire, il peut s'en parer comme la beauté se pare d'un ornement, mais elle risque toujours de le compliquer et jamais l'art de Puvis de Chavannes ne s'est agrémenté d'elle. Regardez les plus féminines mêmes de ses œuvres : vous trouverez sans grâce les *Muses acclamant le Génie* et l'*Été* sans grâce; dans la souplesse immatérielle des Muses aux ondulants profils comme dans la caressante richesse de vie des baigneuses, c'est une expression générale que l'on saisit, où pas un détail ne détourne la pensée; et, dans l'*Été*, la belle femme couchée, d'un éclat presque luxuriant, toute mêlée à son milieu, n'est elle-même que charmante en l'absolue simplicité de ses lignes.

Toutefois, si l'on remonte jusqu'aux premiers jours de l'humanité, la grâce naturelle s'y confond avec le charme qu'elle produit, et peut-être dira-t-on alors qu'il est la grâce édénique que nous voyons en rêve à travers nos fatigues et les obscurcissements de nos âmes; et nous aimons Puvis de Chavannes parce

que son œuvre entier est fait d'un tel charme dans la sérénité de son atmosphère, de ses mouvements et de ses couleurs. Il met de l'air un peu divin dans l'air qui nous étouffe; il donne l'apaisement à nos yeux parfois lassés de trop voir.

## II

## L'HARMONIE DE L'HOMME ET DE LA NATURE

En se reposant de la vie auprès des pénétrantes décorations de Puvis de Chavannes, aussitôt l'on comprend que le sens suprême de son œuvre est une harmonie de l'homme et de la nature. Au-dessus de l'existence factice et brûlante qui nous dévore, nous est révélé un état naturel, large et libre, où l'homme vit plein d'attachement pour la terre et se fait du bonheur de sa bienfaisance. Sensation profonde de la nature et intime sentiment de l'humanité : l'homme, né de la terre comme la fleur ou comme l'arbre, mais spirituel et fait pour se survivre, passe, maître de toutes les choses dont il a besoin, en communion constante avec cette nature qui l'appelle à un festin presque servi, à un merveilleux lit nuptial où sont longues les heures

douces et courtes les tristes; car dans cette vie sans révoltes et sans convoitises la peine est la plus rare, et quand elle vient, nécessité de la chute humaine, l'homme s'incline.

Cette harmonie de l'homme et de la nature, au XVIII^e siècle Rousseau déjà l'avait sentie à un haut degré. Elle est dans la *Nouvelle Héloïse* « cette paisible tranquillité qui les rend heureux par l'exemption des peines plus que par le goût des plaisirs », ces hommes « dont les travaux sont les plaisirs »; et quand on y voit « un peuple qui vit pour vivre, non pour gagner, ni pour briller, » ne croit-on pas lire une expression écrite de la pensée de Puvis de Chavannes? Chez le philosophe et chez le peintre le sentiment est bien le même : non pas un enchantement de poésie ou une émotion comme la nature en prodigue aux amoureux de ses beautés, mais le sens de cette nature, la compréhension de la vie de l'homme mêlée à elle et s'en inspirant à toutes les heures de leur commune existence.

Après Rousseau, des écrivains socialistes ont dans notre siècle tenté de rajeunir aussi par un retour à la nature l'homme lassé d'une excessive civilisation et, dans leur dégoût des difficultés de la vie moderne, imaginé de recourir à un état primitif d'union et de

elle l'attire par toutes les nuances de la vie qui réside en elle, par ses élans, ses tendresses, ses indécisions, ses mystères, ou bien par l'expression de telles pensées, en accord avec ses sentiments, poursuivies depuis longtemps parfois et que parfois il croit atteindre en la regardant; tantôt elle l'inquiète par une idée trop neuve, dont l'audace le trouble, mais fait surgir en lui quelque goût confus et ignoré. Toujours, — attirante ou inquiétante, — l'œuvre peinte lui communique, à travers le charme de ses couleurs ou l'enchantement de ses lignes, comme l'œuvre écrite à travers la beauté de ses mots, le sens de la vie caché en elle qui lui devient un précepte.

Mais la leçon est différemment donnée. La page écrite retient longuement par sa condition matérielle, la toile peinte se laisse prendre toute dans un regard; et, si la plupart des hommes sont accessibles à l'une plus qu'à l'autre, ce n'est pas que la compréhension des mots leur soit plus facile que celle des formes, c'est que matériellement ils sont retenus plus longtemps par le livre que par le tableau devant lequel ils passent, satisfaits d'en saisir l'aspect, sans soupçonner qu'ils ne peuvent se l'assimiler que s'ils demeurent auprès de lui jusqu'à ce que leur pensée se soit unie à celle même de l'artiste. Bien que la peinture semble

au premier abord ne donner que l'impression d'idées assez générales, toute l'âme humaine peut cependant être exprimée par elle comme par l'écriture : seulement l'écrivain, qui expose un sujet, en précise les détails, et, usant de moyens d'action directs, donne à son propos des consultations : par sa parole il dirige; le peintre, lui, la faisant seulement comprendre à qui s'y attarde, ne pénètre que par le silence. Et de là il semble résulter que l'œuvre écrite est davantage un principe de conduite, l'œuvre peinte surtout un principe d'idées.

Principe d'idées, l'art de Puvis de Chavannes, peintre moderne, inspire la soumission des hommes à la vie et fait apparaître leur union avec la nature dans une atmosphère de liberté, loin des joies artificielles.

Les êtres qu'il a créés se soumettent tous — et ils se caractérisent ainsi — aux événements que la vie plus forte qu'eux amène avec elle, au malheur comme au devoir : laisser-aller naturel aux inéluctables choses, plein de bienfaisante sagesse, car il n'est pas pour l'homme impuissant de plus éclatante douleur que la révolte. Voyez ce malade qu'on porte à l'évêque dans l'*Enfance de sainte Geneviève*, ou ce vieillard de l'*Hiver* fatigué de vieillir : leur souffrance est douce parce qu'ils l'acceptent, entourés d'êtres aimants qui l'acceptent avec eux, peine sans amertume. La placi-

dité est leur mode de vivre à eux tous pour qui les jouissances et les souffrances sont également paisibles; mais cette placidité n'est pas une monotonie : état de leurs âmes en présence des jours qui passent, elle est la trame de leurs actions et leurs actions sont diverses, soins de la famille, travaux de la terre, recherches de la sagesse, rêves ou bénédictions : hommes vigoureux et laborieux du *Travail* ou de *Marseille, colonie grecque*, artistes d'*Inter artes et naturam* notant les fugitives images, chercheurs de la science dans les décorations de Boston, femmes de *Doux Pays*, lasses du jour et s'en reposant, muse humaine du *Bois sacré* parlant au milieu d'une nature qui l'inspire et qui l'écoute, *Sainte Geneviève* vieillie, veillant la nuit sur la ville qu'elle aime; toutes les occupations, toutes les aspirations : seul, nulle part en ces lieux tranquilles ne s'est laissé voir l'amour; l'amour, il est vrai, turbulent, tourmenteur et tyrannique, mais qui eût pu se montrer dans le calme du symbole toujours égal à lui-même à travers quelque évocation sublime de la Psyché. Dans cette nature apaisée, les êtres ne s'agitent pas, mais ils vivent, et de l'acceptation générale de leur destinée se dégage l'universelle mansuétude.

En même temps qu'ils se soumettent à la vie, ces hommes et ces femmes unissent leur existence à celle

de la nature; et c'est dans cette harmonie double que se formule le rêve de l'artiste, cette idée qui le domine du bonheur de l'homme dans la vie simplifiée; besoin d'une philosophie, socialiste comme celle de Rousseau, mais plus ordonnée, plus sincère et s'inspirant d'une nature moins végétative et plus idéale. Le peintre fait heureux ainsi les êtres qu'il imagine, épanouis librement dans un air libre qui les contente; et, comme eux, il nous appelle à la nature, il nous appelle à la terre, faisant éclore au fond de nos âmes un sentiment qui s'y cachait, car voici que nous retrouvons le goût de ces choses d'autrefois. Sans imaginer que les hommes, redevenus primitifs, doivent aussitôt se donner à la vie des champs et à ses idylles géorgiques, nous sentons dès maintenant qu'il se produit, pour insaisissable qu'il soit encore, un mouvement vers la nature, non pas vers les bergeries enrubannées où entraînait la mode au siècle de Rousseau, mais un retour à la terre simple, puissante et bonne. L'amour de la terre nous revient, de la terre délaissée, méprisée, oubliée : on était parti loin d'elle pour l'essai d'autres joies parmi lesquelles on s'est longtemps égaré; et voici que nous comprenons qu'elle est la grande livreuse de secrets, nous retournons vers elle, l'inspiratrice de nos âmes comme elle est la nourrice

de nos corps, et voici que, reprise par amour, la terre redeviendra féconde. — Qui peut dire que ce renouveau n'est pas simplement la forme qui se prépare de la solution sociale, cependant qu'un divin souffle de bonté a passé sur nous, inclinant devant la souffrance les indifférents de l'humanité?

Et, tandis que nous nous laissons attirer par la nature, se commence une réaction contre le monde, monde aux futilités vieillies dont il faut renouveler l'atmosphère, bonne société qui s'est faite mauvaise en ouvrant ses portes à tous les courants d'argent et à toutes les entrées de plaisir, vie mondaine formée d'inutiles agitations et dont percent au jour l'égoïsme sans but et la nullité sans grâce. Nous sommes las du va-et-vient fastidieux de gens qui se remuent et ne vivent point, passants de l'existence qui sans amour se font des passions, et ce qu'il y a de perversité inconsciente dans la portion bruyante de ce monde fatigue et gêne notre sens moral qui, dans son instinct du meilleur, en éprouve un pressentiment de rénovation : nous entendons alors l'appel sauveur de la nature, et, selon l'enseignement que le peintre du *Bois sacré* nous donne, nous nous tournons vers cette harmonie entrevue qui nous pénètre de calme et fait apparaître devant nous une édénique vision de la félicité humaine.

## III

## LA CONCEPTION DU SYMBOLE

D'un esprit porté vers les généralisations, Puvis de Chavannes devait élever sa pensée jusqu'à la conception des symboles humains, par la seule simplification des êtres qu'il a vus vivre et des choses dont il a vécu.

Il simplifie ce qu'il voit et il simplifie ce qu'il représente. Les êtres et les choses ne prennent pour lui leur valeur que dans leur forme la plus primitive, et ils ne se montrent en leur vérité et même en leur beauté que dégagés de tout ce qui ne leur est pas essentiel. Il retient alors leurs éléments nécessaires, dont il fait un composé homogène et précis, d'un caractère absolu, et chacun de ces composés devient une des pièces de son œuvre. Mais il ne se contente pas de les simplifier en les dépouillant de tout ce qu'ils ont d'inutile et de contingent; il réduit encore leur nombre autant qu'il le peut faire, estimant avec sens que moins on emploie de mots pour exprimer une idée, mieux elle se laisse voir. C'est là une loi de son art, et à mesure qu'il a vécu, il s'y est conformé davantage; de plus en plus il a de

son œuvre rejeté les comparses, ce qui fait du bruit sans rien dire et du mouvement sans vivre, tout ce qui amuse, tout ce qui distrait du but; et il est arrivé de la sorte à l'idéale simplicité de son plafond de l'Hôtel de Ville.

Cette manière de voir et de représenter, Puvis de Chavannes y a été amené par un goût du simple, voulu en même temps que naturel, et qu'il convient mieux dès lors d'appeler le goût du simplifié. Le simple, à ses yeux, c'est ce qui est un, ce qui ne produit qu'une impression, — l'ensemble sans détails; et il ne peut arriver là que par une suite d'opérations de l'intelligence. Sa simplicité se trouve donc très différente de celle des primitifs artistes où naturellement s'exprimait leur âme; très différente aussi de celle des artistes parfaits, de Virgile, de Raphaël ou de Racine, pour qui le simple est de la pureté et l'état suprême de la perfection : dissemblance rendue frappante par les sensations diverses qu'elles nous font éprouver, sensation de jeunesse donnée par les primitifs, d'affinement par les parfaits, de rajeunissement par le maître moderne. Ce goût du simplifié tient à une conception particulière du beau, — tout artiste ayant la sienne, conforme à ses qualités de nature et de vie : Rembrandt en a une réaliste dont s'avive et se magnifie la puissance créa-

trice de sa pénétration; Raphaël, une idéaliste d'où surgissent comme à l'infini la noblesse et l'élégance des images; Puvis de Chavannes, une scientifique en laquelle se précise chacune de ses inventions; l'esprit réaliste voit, l'esprit idéaliste imagine, l'esprit scientifique détermine.

Il serait du reste impertinent de croire qu'une conception scientifique du beau en puisse être médiocre; elle en est tout au contraire l'idée supérieure qui, ne s'imaginant pas, se raisonne, non avec des théories ou des conventions, mais par les principes éternels qui régissent le monde dans quelque mouvement qu'il évolue : c'était celle de Léonard de Vinci et, à longuement regarder son œuvre, on s'aperçoit qu'il ne se laisse rien voir de plus absolu dans les incertitudes de la beauté humaine. Mais, bien qu'ayant eu du beau une notion presque semblable, le peintre d'autrefois et celui d'aujourd'hui ne gardent cependant dans leur œuvre exécuté aucune ressemblance, l'un ayant voulu rendre au moyen de la simplification des choses la beauté du corps s'éclairant par la pensée, l'autre l'harmonie de la vie. Au surplus, une telle conception donne à ceux qui l'ont une singulière assurance en eux-mêmes par la fermeté des raisonnements à travers lesquels se meut leur intelligence. Puvis de Chavannes,

qui y était disposé par son hérédité et par son éducation, a simplifié son œuvre en l'élevant au-dessus des sens et de leurs impressions jusqu'aux hauteurs de l'esprit, et, sûr de lui-même, il a sans défaillance suivi la route vers l'horizon aperçu, idéal dont il se rapprochait : il l'a suivie, inattentif aux dédains et aux bruits, insoucieux dans son travail des effets et des recherches, faisant ce qu'il voulait faire. Penseur absorbé par sa vision, il est resté si étranger aux éblouissements de la couleur qu'on a pu croire qu'il n'était pas un peintre et il l'est moins à la vérité qu'il n'est un artiste. La couleur n'est point son but : maître d'elle, il la simplifie comme il simplifie les lignes; il n'en est pas physiquement amoureux, et ne cherchant dans les nuances que des évocatrices de sa pensée, il la désensualise; harmoniste merveilleux, coloriste indifférent.

La simplicité naturelle n'a pas de règles et chacune de ses expressions porte ses beautés imprévues et diverses; tout autre est la simplicité volontaire de Puvis de Chavannes, qui est une simplification et doit mener à la synthèse. Ce qu'on voit en effet dans ses tableaux, ce n'est pas des laboureurs ou des poètes, mais des hommes; ce n'est pas des paysages, mais la nature. Et ce qu'ils font ces bûcherons qui s'efforcent avec calme aux travaux de l'hiver ou ces saints évêques qui

traversent les campagnes pour les laisser meilleures, ce qu'ils font tous ces hommes adonnés à la tâche quotidienne et ces femmes qui travaillent, qui se reposent ou qui songent, est seulement une manifestation de leur existence, une fonction naturelle de l'universelle vie; et leur occupation n'a ni les petitesses ni les prétentions d'un métier, car leur occupation n'est pas un métier : elle est le labeur humain.

Ainsi qu'eux tous, la nature se présente au peintre dans une tranquillité primitive; nature édénique — invariable et jamais monotone — qui n'est pas mystérieuse en ses brumes des matins, ni mélancolique en ses jours qui s'effacent, qui ne s'enveloppe point dans un rêve de poète et qui n'a pas de caprices, qui n'a de grâces non plus que de séductions; nature essentielle, comme sans paysages : on ne se sent là ni dans un joli site ni même dans un beau pays; on se sent dans la nature, en un milieu simplement nécessaire aux êtres qui y vivent.

Cette double synthèse serait incomplète encore, si le peintre n'en avait fait une synthèse d'ensemble des hommes s'animant dans la nature et de la nature animée pour les hommes. La plupart des peintres qui ont mis des figures dans leurs paysages ne les y ont posées qu'en accessoires, points de lumière ou mouvements de

vie, et presque aucun d'eux, ni le Lorrain, ni Turner, ni Corot, n'a marié l'homme à la nature; quant aux peintres qui lui ont demandé de poser des fonds, ils ne l'ont prise au passage le plus souvent que pour la mise en valeur de leur idée, indifférents à sa vie propre. Dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, au contraire, l'union est faite, d'autant plus entière que le maître est un chercheur de l'ensemble: pour lui, le morceau n'est qu'une partie dans un tout et il n'arrive à son but que lorsque cette partie est perdue harmoniquement dans ce tout, — ce qui le rend difficile à comprendre pour les chercheurs du détail plein de merveilleux chatoiements, travailleurs magnifiques parfois, mais qui ont plus le sentiment du paysage que celui de la nature même.

La synthèse est le premier degré de la généralisation, le symbole en est le degré suprême. Puvis de Chavannes, simplifiant sa synthèse, la hausse jusqu'au symbole : il ne montre pas seulement des hommes dans le milieu où leur vie s'épanouit, il représente l'humanité et il représente la nature. La première opération de l'esprit en présence de la vie est la constatation des faits; puis l'esprit, après les avoir constatés, les généralise et il les exprime sous la forme d'une loi; et, les généralisant encore, il les exprime sous la

forme d'un principe, procédé habituel aux scientifiques ou déductifs. Mais il peut, en s'élevant toujours, dégager les faits généralisés de tout ce qui n'est pas leur raison et leur essence et pénétrer jusqu'à l'idée elle-même. Au-dessus du fait, la loi; au-dessus de la loi, l'idée. Quand on arrive à ces hauteurs, le symbole se découvre, et la conception scientifique des choses se complète alors et se transforme en une conception idéiste ou symbolique qui est véritablement celle de Puvis de Chavannes.

Le symbole, c'est l'expression dernière où s'unissent toutes les formes humaines émues d'un même sentiment ou touchées d'un même coup; c'est la déduction implacable de la vie, déduction extra-humaine et réelle à la fois de toutes les réalités dont elle sort, — différente à l'excès de la mythique allégorie, fantaisie de l'imagination; c'est l'évocation mystérieuse, hors de lui, de l'homme devenu impersonnel dans un dépouillement des signes accidentels et fragiles qui le particularisent. Toutefois, le symbole absolu de la vie, sous une forme unique, semble passer notre entendement, et, alors qu'il représente l'humanité ou la nature, le symbole n'en peut guère marquer que des états. Ainsi il dira la souffrance et il sera un être souffrant enveloppé dans son mal en qui se reconnaîtront tous

ceux qui ont traversé une heure d'épouvante dans les déchirements et les effondrements, en qui viendront se confondre toutes les douleurs et toutes les larmes quelle que soit leur cause et quel que soit leur temps, parce que s'étant défait de tout ce qui n'est pas son tourment même, il montrera à tous ce que la souffrance a d'essentiel et d'inéluctable.

Dans toutes les compositions de Puvis de Chavannes le symbole apparaît, ce symbole qui semble avoir un peu d'éternité dans ses contours. Regardez-le dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste* où, pour le drame profond, le Précurseur est seul entre l'homme qui le décapite et la femme qui le fait mourir. A genoux, calme et beau, il est la soumission libre et intelligente, oublieux de lui-même devant la volonté du Dieu qui l'auréole, indifférent à la perfidie de la femme, méprisant la brutalité de l'homme ou plutôt indifférent à elle aussi, trop sublime pour un mépris; tandis que dans un grand élan de vigueur physique le bourreau donne l'impression dure de la violence machinale, et que l'Hérodiade, attirée, désireuse et troublée dans l'attente de ce sang qui va jaillir, exprime par elle seule toutes les anxiétés d'une cruauté de femme. C'est déjà là le symbole du drame humain. Mais voici que dans le plafond de l'Hôtel de Ville, *Victor*

*Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris*, il s'élargit et, sous la triple forme de l'intelligence, de la force et du charme, il devient l'image de l'humanité affranchie du mal en ses beautés et en ses puissances, et à cette triple idée la vie s'anime : dans la placidité céleste d'une atmosphère célestement bleue, le poète vêtu d'une draperie s'approche d'un groupe de femmes, et, vieillard majestueux de sa pensée, il fait à ces douces charmeuses, qui sont belles et qui sont bonnes, l'hommage de son génie, cependant que plus loin se dresse le héraut d'armes qui silencieusement les protège tous de sa force et leur donne la liberté de vivre.

Le symbole, en dématérialisant les êtres et en les dépouillant de leurs éphémères contingences, place l'idée au-dessus de l'homme, et il se trouve être ainsi une formule du spiritualisme. L'esprit pénétrant la matière, la dominant et s'en allant au delà d'elle, telle est en effet la compréhension que Puvis de Chavannes a de la nature : cette façon de voir donne à sa pensée sa valeur et son sens précis et accentue la portée moderne de son œuvre qui devient dès lors large comme une conception de la sagesse. Car, malgré des apparences et à l'encontre de savantes négations, inconscientes de la vie, parmi les déclamations, parmi les inquiétudes et les doutes, parmi les tumultes même, notre pensée reste

désireuse d'un en haut : plus encore que les hommes des autres temps nous avons le goût de l'infini dans nos âmes mal satisfaites, et nos bras inquiets s'élèvent vers l'Esprit, immortel créateur de notre existence fuyante, auteur suprême des énergies de l'univers et de ses beautés, et à la face éblouissante du monde nous croyons en Dieu.

Mais le symbole peut s'exagérer et devenir alors une expression de ce mysticisme, qui est lui-même un excès du spiritualisme. Le mysticisme, sublime déséquilibre produit parfois par le goût ardent des choses immatérielles et causant une élévation surhumaine de l'âme, produit plus souvent par la lassitude et par le dégoût des choses matérielles et risquant de ne plus s'inspirer alors que des songes éthérés de l'imagination, est la prépondérance immodérée de l'esprit sur la matière. Le symbole où il conduit ne dépouille plus les êtres de leurs seules contingences, mais dans son aversion de la vie il les irréalise. Tout un mouvement d'art contemporain s'est animé à cette conception d'êtres délicats, troublés des violentes réalités de l'existence et froissés d'une esthétique brutale qui se plaît cruellement à en exposer le détail : leur symbole a le charme du nuage comme il en a l'inconsistance, et, bercés de rêves, ils s'égarent dans le vague de leurs désirs.

et ne peuvent guère que s'épuiser dans le raffinement de leurs recherches. Pour comprendre toute la différence qui existe entre ces deux symboles, — le synthétique et l'imaginatif, — il suffit de comparer ici à la peinture de Puvis de Chavannes celle de M. Henri Martin, qui aussitôt en deviendra moins simple, plus littéraire et plus voulue, plus triste surtout : c'est que le mysticisme humain est un état de fatigue des belles âmes.

La fatigue n'est que passagère ; et voici que nous avons repris haleine et qu'à la veille d'un siècle nouveau s'ouvre devant nous la route vierge, la route blanche à l'infini où l'histoire va dérouler ses aventures, mystères pour nous, qui seront énigmes pour ceux du lendemain, répétition incessante des désirs de l'homme et de ses déceptions. — Et, au-dessus des fugitifs symboles de la vie qui rêve, demeure le symbole véritable, celui qui nous montre, par la simplification des choses humaines, l'existence dégagée des inutilités qui l'étouffent.

# II

# M. ROLL

# M. ROLL

Un sentiment domine l'œuvre de M. Roll, est l'âme de son travail incessant, sert d'unité unique à la multiple diversité de ses recherches : l'amour de la vie. Le peintre a représenté des bois, des rivières et des champs, des femmes, des hommes, des foules ; tout l'a tenté, le portrait, le nu, les animaux, la nature, le peuple ; et parce qu'il aime tout ce qui vit, il a peint la joie et il a peint la souffrance. Assurément, c'est pour la vaillance et pour la jeunesse, c'est pour la beauté que son amour d'abord éclate ; il se complaît à la force et aux grâces de la vie triomphante. Il regarde tout ce qui s'anime allègrement : le nuage qui se dérobe, le cheval qui hennit impatient, la femme qui passe par une après-midi de printemps dans un mouvement rajeuni, l'étoffe qui au vent frissonne ; il aime la vie dans son épanouissement et jusque dans son exubérance. Mais,

s'il a peint une *Bacchanale*, il a aussi peint l'*Exode* des malheureux qui devant eux marchent vers l'inconnu de la douleur : c'est que le goût sensuel qu'avaient de la vie les païens de l'Italie ou de la Grèce est adouci et ennobli en lui par le sentiment de la souffrance.

Un tel état d'âme est profondément moderne et même porte en soi l'empreinte particulière de notre époque : la joie de vivre atténuée, refrénée par l'insuffisance de vie de tous les êtres qui souffrent; état double, fait d'une pitié qui témoigne de la valeur morale de notre temps et d'une ardeur à exister qui atteste sa vigueur.

Et à entendre sonner le nom de Roll, nom du Nord qui résonne comme un cri de guerre, et à voir, dans le portrait que le peintre a fait de lui-même, cette belle stature de géant où la tendresse se dévoile en la douceur des yeux bleus, on se familiarise avec l'homme. Puis, de son œuvre l'idée générale se dégage naturellement : d'une part, l'exaltation de la vie; d'autre part, la pitié universelle; et de ces sentiments unis naît une compréhension profonde du peuple et de la foule, qui fait passer, à travers cette œuvre, comme un grand courant d'humanité.

# I

## L'EXALTATION DE LA VIE

M. Roll aime passionnément la vie : il l'exalte en sa pensée et sa préoccupation de la traduire est constante; l'animation des êtres dans la nature animée l'attire.

La vie, c'est la sève. C'est tout ce qui respire et tout ce qui s'agite, ce qui chante et ce qui bruit, c'est le perpétuel devenir et la perpétuelle mobilité : le souffle passe et les êtres s'animent, et tout vibre autour d'eux. La vie ininterrompue s'exprime en de continuels ondoiements. Chaque mouvement est un désir; il est une aspiration vers l'instant prochain, d'où nous sommes emportés sans cesse vers l'instant qui doit le suivre. Et toujours les printemps renaissent. Passionné pour cette vie qui est la joie et qui en se dérobant devient la douleur, M. Roll l'a poursuivie de tout temps, anxieux de la saisir, ambitieux de la peindre.

Il devait avoir au cours de cette époque-ci le plein épanouissement de sa force. Né à Paris en 1847, il a, lors de ses vingt ans, surmonté dans son âpre conviction des résistances de famille, craintives et obsé-

dantes; et il traverse l'atelier de M. Harpignies, passe quelques mois à l'Ecole des Beaux-Arts sous l'autorité de M. Gérôme, un peu plus longtemps s'arrête chez M. Bonnat. Mais sa nature vigoureuse et indisciplinée était mal faite pour accepter une tutelle. Après avoir débuté au Salon de 1870 par un paysage du soir, il expose en 1874 *Don Juan et Haydée*, tableau fait de souplesses, dans la manière de l'élégant Baudry qui peignit de si charmante sorte le mouvement du second Empire, et, en 1876, la *Chasseresse*, où la vie déborde. Déjà conscient de sa puissance et maître d'elle, il va chercher cette vie qu'il aime dans l'individu et il va la chercher dans la foule.

La vie individuelle se présente à nous sous deux aspects : tantôt elle est le passant anonyme de qui nous ne retenons qu'un mouvement, tantôt l'être que nous voulons approcher en abordant sa personnalité. Mais ces deux aspects peuvent se confondre parfois, et sans doute il est plus juste de dire que nous considérons dans un individu soit un mouvement isolé, soit sa personnalité même. Ainsi dans la vie quotidienne, comme dans les œuvres de l'esprit, nous ne percevons et ne retenons des comparses d'arrière-plan qu'un signe unique; mais, à mesure que leur importance grandit et qu'ils s'avancent dans le champ de

notre vision, nous saisissons un nombre toujours plus grand de leurs mouvements, jusqu'à ce que nous les observions dans leur entière physionomie : au surplus le peintre n'arrive à ce point extrême que dans le travail du portrait où une vérité individuelle doit s'affirmer. Alors qu'une forme aperçue lui suffit à indiquer une figure de fond, il augmente, pour donner à son personnage une signification plus grande, la réalité de son modèle; mais si précisée qu'elle devienne, celui-ci garde toujours quelque chose d'indéterminé, — parce que quelque chose d'inexprimé reste en lui, — jusqu'à ce qu'il pose pour le portrait, car ce dernier seul exige nécessairement la représentation essentielle d'un être, que le peintre doit comprendre de toute la pénétration de ses yeux et avec toute leur acuité.

M. Roll a étudié la vie dans l'homme, qu'il passe ou qu'il demeure. Regardant des individus quelconques qui ne lui sont que des exemples, il ne s'intéresse pas à leur seule agitation, car il sait ce que le calme peut donner à la vie d'intensité, mais il exprime leur existence telle qu'elle se propose, bruyante ou muette, dans une série de représentations qui va de la *Fête de Silène* au *Vieux Carrier*. La *Fête de Silène* est l'animation véhémente, le désordre des bacchantes folles de se sentir vivre, tournoyant dans l'exaspération de

leur mouvement autour du vieillard imbécile : au Salon de 1879, elle sembla un hurlement de vie. Trois ans plus tôt, M. Roll avait exposé cette *Chasseresse*, dans l'élan de sa fougue emportée sur un cheval blanc qui se cabre, tandis que ses grands lévriers attaquent une panthère, — insoucieuse d'être une déesse dans sa satisfaction d'être une femme. Avec une égale ardeur il s'attache à la vie calme, dont l'énergie se repose, la cherchant dans *Femme et Taureau*, où une jolie fille sourit en sa souple jeunesse, appuyée mutinement contre l'énorme tête de la bête brutale; et dans l'*Eté*, où de jeunes femmes parmi des herbes folles causent auprès d'enfants qui s'ébattent; et dans la *Manda Lamétrie, fermière*, du musée du Luxembourg, saine paysanne à la vie tranquille, qui porte avec sa vigueur lente un seau de lait sous l'envahissante frondaison des arbres; et dans le *Vieux Carrier*, immobilisé en son hébétude.

Bien plus, mis en présence de ces individus qui pourraient n'être que des indications de vie, M. Roll s'intéresse à eux et, curieux de leur personnalité, il les note dans leur réalité complète; tels titres de ses tableaux sont dans cet ordre d'idées singulièrement suggestifs : à côté de *Manda Lamétrie, fermière*, voici *Roubey, cimentier*, voici *Marianne Offrey, crieuse de*

*vert*, voici la *Femme Ragard*, voici *Louise Cattel, nourrice*. Comme il estime que c'est la manière la plus certaine de se rapprocher de la nature, il étudie son modèle jusque dans la vérité du portrait; mais, avec quelque précision qu'il l'observe, préoccupé seulement de faire un « morceau » vrai et vivant, il ne saurait, en copiant une forme, arriver jusqu'au portrait même, puisque celui-ci comporte essentiellement l'idée de rechercher dans un individu tous les éléments propres à en donner l'expression subjective.

D'ailleurs, si l'on se place au seul point de vue de l'art, le portrait est avant tout un exemple d'humanité : il doit donc présenter la plus grande somme possible d'humanité, prenant son importance par la quantité des éléments d'expression. Sans doute le plus insignifiant des êtres fournit déjà un document humain; mais cet intérêt initial croît à mesure que la sensibilité et l'intelligence se développent et que la physionomie devient plus mobile en des plans qui se multiplient, ou bien encore lorsque la beauté se présente dans la perfection de la forme; et l'intérêt est capital à un certain moment. C'est ainsi que M. Roll, manieur magistral de la vie, a représenté *Jules Simon*, *Alphand*, *Alexandre Dumas fils*, et aussi *M. Yves Guyot* et *M. Rochefort* : *Alphand* qui marche, *Alexandre Dumas*, inachevé, qui

pense, saisissant en sa sobriété profonde, dont l'énergie vibrante est contenue et comme enveloppée. Et il peint des portraits de femmes, de celui de *Jane Hading* à celui de *Mme Waldeck-Rousseau*, adoucissant et assouplissant sa vigueur pour les féminines délicatesses, percevant la troublance de leurs yeux. Et encore le beau portrait de l'*Enfant à cheval*, élégant, animé, emballé, joyeux, en course vers l'horizon qui s'aperçoit et pour la vie qui s'ouvre.

Ce que M. Roll aime dans l'individu et ce qu'il veut surprendre en lui, il l'aime et il le poursuit dans la foule, cette mêlée d'individus qui est un monde de vies. La foule est faite parfois de multitudes, parfois un petit nombre suffit à la composer : c'est par la fusion des existences qu'elle se détermine. La foule est remous et tourbillon ; elle ressemble aux éléments en marche, au fleuve qui déborde ou au vent qui gronde. Elle est le tumulte, elle est le vertige. Toujours elle se laisse emporter par quelque contagion, enthousiasme ou haine, effroi ou joie ; ou plutôt elle est l'âme commune de plusieurs. Et lorsqu'elle passe, on sent le souffle populaire passer : la foule en mouvement est toujours peuple. Le peuple, c'est le grand anonyme fait de myriades d'êtres, impersonnel et indéfini, énorme dans son activité, admirable en son endurance,

mobile comme la mer qu'un coup de vent soulève, susceptible d'être détestable dans ses naïves impressions et de prêter son intelligence d'enfant à tous les malfaiteurs de l'idée, capable surtout d'être bon, vigoureux et magnifique.

M. Roll a la sensation de la foule; et dans son œuvre il en exprime la beauté. Avant lui, Courbet avait peint des réunions de personnes, non des foules; et si l'on s'arrête auprès des maîtres d'autrefois qui ont représenté la cohue humaine, — très peu nombreux et presque tous très grands, — du prodigieux Michel-Ange, qui, dans le *Jugement dernier*, a remué des mondes, au bouillonnant Salvator Rosa, qui ne cherche dans les masses que leur impression de confusion, on observera qu'ils ont tous représenté la cohue des hommes par transposition et par imagination : jamais un peintre florentin n'a noté la turbulence du peuple sur la Signoria, ou joyeuse ou menaçante, dans un temps où cependant elle était formidable. Aussi bien est-ce là une idée moderne que les goûts des artistes du passé ne leur avaient pas permis de concevoir. Sans doute des foules se meuvent dans les épopées d'Homère, et aussi sur les frises du Parthénon, mais c'en est d'héroïques, imaginées par des génies grandioses qui s'approchent de l'âme du peuple pour lui demander

des inspirations; sans doute des foules passent dans Shakespeare et dans Rembrandt, mais perçues seulement par la divination du génie : l'idée exacte en reste moderne.

Le premier parmi les peintres, M. Roll l'a exprimée — avec une sûreté telle et une telle puissance que son originalité en demeure unique, cependant qu'elle se montrait vers le même temps dans les livres de M. Zola. Chez l'auteur du *Centenaire du 5 mai* comme chez celui de *Germinal*, il y a une sensation du mouvement populaire née de la compréhension du peuple-individu et de la compréhension du peuple-masse, plus puissante chez M. Zola, plus juste chez M. Roll. Les foules bondissent, rieuses ou grondeuses, les foules s'étendent, les foules remplissent les yeux. Il faut avoir regardé se mouvoir dans l'animation de l'usine ou l'agitation de la rue cette marée humaine de têtes et de corps, tous divers et tous unis, pour saisir la vérité et la vie des toiles peintes de M. Roll, où chaque geste particulier est une indication du mouvement général. Alors, dans le *Chantier de Suresnes*, l'on voit passer vraiment le monde qui travaille au vacarme des outils et parmi la hâte de la tâche; dans la *Guerre*, la troupe des soldats inquiets qui marchent à travers la plaine immense voilée de fumée vers l'horizon inaperçu; dans la *Fête du 14 juillet*, la

multitude qui s'amuse, fouettée de musique, au milieu du tumulte des cris et des désirs, tandis qu'un chef d'orchestre, dans une mesure endiablée, semble lui jeter le plaisir à pleines mains; dans le *Centenaire*, la foule aux bras levés qui s'enthousiasme en des trépignements, cependant que les eaux royales du bassin de Neptune lancent au clair soleil de mai leurs fusées vers le ciel.

Exaltation, exultation. La joie de vivre éclate dans cette aspiration continue à la vie, des jeunes femmes de l'*Eté* qui en goûtent doucement la douceur, et de *Manda Lamétrie, fermière*, qui en subit inconsciemment la volupté, jusqu'aux bacchantes exaspérées qui en veulent l'affolement. Des tressaillements passent. Et le peintre trouve une formule de sa pensée dans le titre de sa décoration de l'Hôtel de Ville, les *Joies de la vie* : des fleurs, des femmes, de la musique, les courses libres à travers l'espace, l'enchantement de la nature forte et charmante. Et son œuvre chante un hymne à la Vie.

Nous vivons dans l'air et nous vivons de l'air : il est le milieu essentiel où nous existons et dont chaque aspiration nous anime, faible et rare dans les intérieurs, riche et envahissant au ciel ouvert; nous sommes inséparables de lui. M. Roll regarde les êtres

dans cet air qui les enveloppe, qui a, pour immatériel qu'il paraisse, sa couleur aussi bien que sa saveur et son parfum, et dont la réfraction comme l'intensité, toujours diverses, modifient incessamment notre aspect. Il le veut, à travers l'espace libre, donnant à chacun sa plus grande vigueur et son plus grand éclat ; et le goût passionné qu'il en a naît ainsi naturellement de son goût de la vie. Ses tableaux d'intérieur sont tout à fait rares ; la plupart de ses portraits même sont composés « au dehors » : tel celui du paysagiste *Damoye*, sortant de la gare Saint-Lazare, dans l'atmosphère d'une place publique ; tel celui d'*Alphand*, surpris dans la rue. Il aime la nature avec tout ce qui vit en elle, les feuilles, les blés et les fleurs, les oiseaux qui volent ou les bœufs qui marchent, l'enfant, l'homme et la femme ; et il l'aime dans l'air qui la baigne. Ses paysages sont une partie vivante de ses tableaux ; il s'y attache et il entoure ses modèles d'une nature qui les vivifie, juste et puissante : tels ces champs de la *Guerre* qui sont, disait alors le critique de la *Gazette des Beaux-Arts*, « un des plus beaux paysages du Salon ». Au surplus, M. Roll a toujours eu le désir du » paysage », depuis son premier tableau et depuis son premier maître, M. Harpignies. Et il a gardé le long de sa vie la passion du plein air, de l'atmosphère chan-

geante que l'éclairement du soleil transforme sans cesse, se plaisant à ses états multiples, curieux même de la lumière des aubes en des études saisissantes de jour encore voilé.

Un tel amour de l'air et de la lumière, où s'affirme sa personnalité et qui est la manifestation de son tempérament, a été déterminé aussi par l'influence des idées ambiantes et des études de son temps. Après les maîtres de 1840, amoureux déjà de la vraie nature, mais en poètes, étaient venus les impressionnistes chercheurs de la vérité de l'atmosphère, qui, restés impuissants dans leur tentative grandiose, devaient éclairer les peintres de la génération nouvelle et montrer la route à Bastien-Lepage, à M. Roll. Manet et M. Claude Monet étaient dans le plein élan de leur œuvre quand M. Roll commença de peindre. Il apprit d'eux à regarder l'espace et la vie, et il observa le mouvement des êtres et les mobilités de l'air; mais il en demeura profondément différent par la conception de l'art qui est pour lui, non une reproduction, mais une représentation vivante du monde; et, tout en s'attachant éperdument à en exprimer l'entière vérité, il donna aux choses qu'il vit l'interprétation particulière de son intelligence. Tandis que les peintres de figures impressionnistes, entraînés vers les brutalités de l'exis-

tence par leur goût de la réalité voyante, s'attardent souvent à la vie basse dans une sorte d'impuissance à la saisir plus haute, M. Roll la prend comme elle vient à lui, désireux de ses énergies et de ses beautés, sans vouloir trouver en elle, qui est une assez grande donneuse d'enseignements, autre chose qu'elle-même, — que ce soit les *Joies de la vie* qu'il peigne ou une *Grève de mineurs*. S'il étudie une femme à sa toilette, délaçant son corsage de bal, avec la chambrière qui se tient auprès d'elle, alors que M. Degas, qui reste un très grand artiste, l'eût voulue, dans sa violence de satirique, laide et méprisable, lui, trop respectueux de la vie pour s'en moquer, la note dans la simplicité de son mouvement habituel; et voilà que son œuvre en devient plus réelle. — Dans l'animation de la nature, il fait vivre l'individu et il fait vivre la foule.

Une idée a guidé constamment l'effort de M. Roll : la défiance de l'art, par amour de la vie. L'art est un danger : les artistes primitifs de tous les pays, qui n'avaient que des maîtres éloignés, les Italiens interrogeant les Byzantins, les Flamands interrogeant les Italiens, demandaient à la nature elle-même de les instruire; mais comme les tâtonnements de leur inexpérience avaient besoin de règles et de théories, les maîtres sont venus et avec eux les écoles; et les temps

académiques ont commencé. Assurément une école créait une atmosphère intellectuelle, mais bientôt trop respirée et vite étouffante, et les élèves affluant autour des maîtres ne demandaient plus guère à la vie que des références. Celui d'ailleurs qui donne une leçon doit savoir et comprendre plus que pouvoir, car, s'il est puissant, il attirera son élève et l'absorbera aux dépens de la nature : Raphaël a besoin de toute sa force pour se dégager du Pérugin. Alors que l'art est une lutte idéale entre l'homme et la vie, le maître n'a qu'à fournir à son élève les armes ou les outils qui lui sont nécessaires, puis il le laisse seul en face de la réalité ou du rêve.

Les musées en leur magnificence sont redoutables encore pour l'artiste, s'il ne sait leur demander ce qu'ils lui doivent apprendre et s'il se laisse emprisonner par eux loin de la nature : le musée devra affiner le sentiment qu'il a du beau et, l'excitant à créer, être pour lui une provocation, non une inspiration; autrement, son influence est pernicieuse. Ni le maître ni le musée ne doivent détourner l'homme de la vision des choses.

Aussi M. Roll s'est-il de bonne heure éloigné de ses maîtres et, malgré la vigueur de son tempérament, il a redouté le charme des musées longtemps, témoignant

à leur égard une crainte faite de son admiration du passé. Jamais encore il n'a voulu aller en Italie, le pays voluptueux, la terre saturée d'art, dont le soleil d'ailleurs n'appelait pas son génie; et il s'est cherché lui-même dans les pays du Nord, goûtant au reste par dessus tous les autres le voyage de la vie de chaque jour à travers les rues. Il s'effrayait à la pensée de trouver dans l'Italie enchantée l'œuvre partout présente, obsédante, et de subir quelque puissante et insensible influence qui l'eût détourné de sa vision.

La vie doit être vue, et elle ne se laisse voir qu'à celui qui sait la regarder. Le monde extérieur s'offre à nous incessamment, mais nous ne le saisissons qu'avec des sens que l'éducation et l'habitude prédisposent; nous n'apercevons le plus souvent en lui que des choses que nous reconnaissons sans les connaître parce que nous ne savons pas les distinguer, — miroirs vivants qui prenons une image sans recueillir une impression. C'était un principe du grand Flaubert que nous devons fixer l'objet que nous rencontrons jusqu'à avoir de lui une idée qui nous en soit personnelle. Chaque spectacle en effet est divers pour chaque être, et non seulement la différence de nos tempéraments rend pour chacun de nous les choses différentes, mais la même chose vue par les mêmes yeux à deux instants est

dissemblable, car l'homme change : c'est ce que le plus grand nombre ignorent, ou ce à quoi ils omettent de penser, satisfaits superficiellement, et ne donnant ainsi à leur personnalité qu'un développement incomplet. Que ce soit une femme qui apparaisse en sa mobilité fugitive, ou les formes muettes d'un monument de pierre, ou des champs de blés d'or piqués de coquelicots rouges, ou la mer vaste jusqu'à l'horizon, nous devons regarder l'objet qui se présente comme si jamais personne avant nous ne l'avait fait; nous devons l'examiner, fût-ce une seconde, fût-ce une heure, rechercher sa forme, son mouvement, sa vie; mais la plupart ne sont habitués à voir que par les yeux des maîtres, c'est-à-dire par ceux des autres. Nous devons ouvrir sur la nature nos propres yeux grands et profonds. Ainsi fait M. Roll dans son travail de chaque jour : entraîné à observer la forme, il l'examine au moment où il va peindre et, la prenant de son regard, il se met à l'œuvre; et chaque fois que l'impression est traduite, il revient à la forme comme pour y puiser de la vie. Au reste, si amoureux d'elle que, à cinquante ans passés et après avoir conquis son art jusqu'au sommet, il se fera sculpteur pour la mieux tenir dans ses doigts.

Avec une telle manière de penser et de voir, M. Roll

devait, lorsqu'il aborda la peinture officielle, y apporter la nouveauté révolutionnaire : le *Centenaire du 5 mai 1789*, qu'avait du reste préparé la *Fête du 14 juillet*, est un événement dans l'histoire de la peinture. Jusque-là la convention avait inspiré et réglé constamment la représentation des fêtes publiques dont les auteurs ne retenaient que l'apparat solennel sans y saisir le mouvement humain; et alors qu'on n'avait peint encore que les gestes de l'État, M. Roll peignit les gestes du peuple. Les idées de son temps le lui permettaient, et il put laisser éclater, au scandale de quelques-uns seulement, son besoin d'exprimer la vie. La peinture officielle, triomphe de l'attitude convenue et apprêtée, avait été celui aussi de la ligne académique, bien faite pour rendre une telle pose, — car la ligne n'existe pas dans la nature qui ne présente que des plans, et si elle est un procédé utile aux artistes, elle ne doit leur servir que d'indication, non d'expression. M. Roll, qui a la crainte de tous les académismes, — quand il exécute un tableau officiel comme lorsqu'il peint une fermière auprès de sa vache, — ne dessine pas des lignes, mais des formes; et il anime ses personnages par la seule vérité de leur mouvement surpris, puisque tout personnage s'anime, même s'il est officiel. Il

représente la nation en fête célébrant à Versailles, parmi des discours de ministres, le centenaire d'une tentative illustre dans un décor royal, en la jeunesse revenue de la printanière nature de mai, et tout vit, tout s'enthousiasme, tout déborde; et au palais de Versailles, dans l'ancienne salle du Sacre, l'immense tableau placé en face d'une œuvre de David, le solennel et l'impeccable, n'en trouve pas sa puissance atténuée. Il peint le « souvenir commémoratif » du pont Alexandre III, où, tandis que la foule des fonctionnaires se masse, empressée, derrière l'Empereur et le Président, la blanche théorie des jeunes filles, entourée d'air et d'espace, s'avance en une marche lente vers l'Impératrice, femme souriante et auguste.

M. Roll a la conception d'un art délivré des habitudes et, le voulant tel, il se détourne violemment d'un autre art qui est sous toutes ses formes celui des conventions. Et il lutte contre l'enseignement officiel, fait de l'inintelligente répétition du passé, où la vie ne s'enseigne pas; où les maîtres ambitionnent, en une exubérance de fol amour-propre, de donner à leurs élèves autre chose qu'un métier; où ils leur livrent, s'ils sont impuissants, les manières et les formules traditionnelles jetées toujours les mêmes aux esprits les plus divers, usées seulement

d'avoir tant servi déjà, et leur imposent, s'ils sont forts, une écrasante personnalité en se flattant de faire d'eux des imitateurs; où enfin les jeunes gens oublient — ou plutôt ne savent jamais, car personne ne le leur apprend, — que, avant d'être un peintre, il convient d'être un homme.

Ainsi dédaigneux des routines et des pensées mortes, en tous ses désirs, en toutes ses œuvres, M. Roll exalte la vie.

## II

## LA PITIÉ HUMAINE

L'amour de M. Roll pour la vie qui rayonne est doublé de pitié pour la vie qui souffre : un tel sentiment des choses donne à son œuvre, dès lors pleinement humaine, un caractère singulier de grandeur et il est une marque définitive de sa modernité. Lui qui, vigoureux, s'éprend de passion pour la vie chantante et triomphante, à la manière d'un géant bienfaisant il se prend de tendresse pour elle quand elle est vaincue.

Il aime la vie dans sa plénitude. Il ne la goûte pas à la manière des païens de Baïes ou de Tibur qui

se plaisaient à se laisser exister en un abandon d'eux-mêmes et dans l'oubli des autres : chez eux, étant une volupté, elle était un luxe; chez lui, elle est une force. Il en a le goût actif et il ne s'attache pas à elle pour le plaisir qu'on y prend, mais pour l'énergie qu'on y dépense. Elle devient, lorsqu'on la détermine ainsi, le moteur de l'individu, qui le fait se développer dans son essor physique et dans sa volonté de comprendre et d'aimer : elle est l'expansion commune et concertante de tous les êtres, et il n'y a pas en elle l'égoïsme de la jouissance, car elle est l'harmonie. Aussi ce goût actif du maître qui lui fait aimer la vie universelle, le fait souffrir de tout ce qui la diminue. Il voit la vieillesse qui la reprend, il voit la misère qui la ronge, il voit la douleur qui l'étouffe, et il s'afflige de la vieillesse, de la misère et de la douleur, parce qu'elles sont des diminutions de la vie : l'être, atteint de la sorte, perd quelque chose de lui-même, et, amoindri par la souffrance, ne peut plus rien pour son développement, s'il ne se trouve soutenu par un peu de cette énergie qui est de la volonté accumulée; il manque de forces pour la lutte et, à moins que dans une crise la douleur aiguë ne l'excite à se redresser, il est sans pouvoir. La souffrance, c'est l'existence vaincue : M. Roll, par sa conception d'une vie

agissante, devait nécessairement la comprendre. Au reste une pareille intelligence n'est pas aussi commune qu'on le semble croire, car les hommes qui ont de la vie une notion passive et égoïste n'y sont pas disposés : ils ne voient la douleur qui frappe devant eux ceux qui les entourent que sous la forme d'un inconvénient; ils n'éprouvent pas ce qu'elle a de condoléant et d'universel, et par conséquent ne peuvent ressentir pour elle de sympathie vraie. En comprenant la souffrance, M. Roll est singulièrement préparé à la sentir, et violemment il le fait avec tout ce qu'il y a de tendre dans sa nature. Il en tient donc le sens, profond en lui, — puisqu'il en a le sentiment avec la compréhension, — ce sens qu'on appelle la pitié.

La pitié est une impression générale que nous recevons à la vue des êtres souffrants et qui nous attire vers eux, appel entendu de tout ce qui manque de vie ou de beauté; et nous avons de la pitié pour les choses encore : nous en avons pour tout ce qui est désolé. Cette perception de l'universelle souffrance se manifeste en nous diversement selon la diversité de nos idées et de nos tempéraments : elle devient en se réalisant, tantôt de la charité, tantôt de la miséricorde, ou de la clémence, ou de la compassion; chez les

inactifs de la mélancolie. La pitié vient de ce que nous sommes des hommes et que rien d'humain ne nous est étranger, de ce que nous vivons sur la terre et que toutes les choses de la terre nous touchent. Par elle, nous nous intéressons aux êtres qui sont faits comme nous, qui ont les mêmes sens, les mêmes désirs, les mêmes emplois, les mêmes aspirations; aux animaux qui comme nous ont la vie, cette double faculté de sentir et d'agir; aux fleurs qui s'animent aussi en leur fragilité exquise; à la nature entière qui est notre bien et de sa variété incessante nous enveloppe incessamment. C'est le sentiment d'une immense communaûté qui nous lie à tout ce qui existe, en nous attachant le plus profondément à ce qui nous approche davantage; car nous sentons surtout ce que nous voyons, et la vision reste le grand pourvoyeur de notre sensibilité : la pivoine rose aux pétales odorants qui s'effeuille à nos yeux nous émeut plus que la lointaine et inconnue mousmé qu'a étranglée au Japon son mari d'un mois. Ainsi la pitié nous entraîne; et les hommes nous semblent d'autant plus humains que nous passons plus près d'eux.

La pitié de M. Roll, née d'une fraternité qu'il accepte entre les hommes et lui, est active comme sa nature, car il aime ce qui souffre et tout amour est une action.

Il ne s'attendrit pas, mais en homme fort, au cœur et à l'esprit mâles, il éprouve pour les malheureux une sympathie vraie faite de l'intelligence de leur mal et de son union d'âme avec eux; et la forme de sa pitié est la compassion. La compassion est un bienfait et, ainsi que tout ce qui vient de l'amour, elle est un bienfait d'une portée double, rendant meilleur celui qui l'éprouve et moins triste celui qui l'inspire. L'homme qui peut se dire d'un autre homme : « Il entend ce que je souffre », est du même coup soulagé : l'incompréhension qu'a de lui le monde qui l'entoure accroît la désolation du souffrant. Nous avons beau vouloir nous isoler fièrement et repousser la compassion qui vient à nous, dans l'orgueil de souffrir seuls, ou par une pudeur de nous laisser trop voir qui est surtout une crainte de n'être que mal vus, nous avons besoin de pitié quand nous souffrons. A la vérité ce qui nous est pénible et redoutable, c'est la curiosité des uns qui se distraient avec notre douleur ou la banalité des autres qui la regardent en passant; mais la compassion nous est toujours bonne, parce qu'elle est la pitié qui égale notre souffrance : en matière de sentiment surtout, « comprendre, c'est égaler », ce qui veut dire non pas jouir ou souffrir à l'égal de celui qui jouit ou qui souffre, mais se mettre à son niveau, être vrai-

ment à son côté et voir les choses d'un même point de vue. L'on se rapproche, dans cet état d'âme, de tout affligé et on lui tend la main, car ce n'est pas à celui qui souffre à demander son aide à celui qui possède pleinement la vie, c'est à celui qui est heureux à l'offrir à l'autre. Tel apparaît le sentiment de M. Roll, et chacune de ses œuvres qui montre l'humaine misère nous excite à être des compatissants. Sa pitié ainsi se trouve singulièrement différente de celle de M. Zola, remueur de foules comme lui et descripteur puissant et magnifique des affres de la vie, parce que celui-ci s'intéresse aux êtres souffrants, mais ne les aime pas, et que la pitié qu'il a reste indécise et générale, sans forme déterminée, sans application humaine (1) : M. Roll aime ceux qui souffrent et il semble les consoler en les aimant. Et la consolation, c'est la vie partie qui nous revient : tout passe, surtout la tristesse, car nous avons besoin de vivre, et dans nos larmes nous nous réjouissons d'un sourire d'enfant, d'un chant d'oiseau, d'un rayon de soleil.

M. Roll, qui éprouve déjà la sensation de la foule, a en

(1) L'auteur de « J'accuse » et de « Justice », à l'heure capitale de sa vie où il s'est donné à une cause jusqu'au sacrifice de l'exil, a été mû par un sentiment de justice, non de pitié : la distinction est importante à faire.

même temps celle du peuple dont la vie immédiate, vigoureuse, sans atténuations et sans apprêts, l'attire ; il se passionne pour cet être impulsif, plein de grondements et plein de douceurs, qui nous entoure de toutes parts et que parfois nous oublions de voir ; et aux misères compliquées et délicates, quoique terribles, des gens riches, il préfère les misères simples et brutales du peuple vers qui sa compassion s'en va.

Il peint l'*Inondation dans la banlieue de Toulouse*, où des malheureux, réfugiés presque nus sur le toit de la chaumière que l'eau montante va submerger, sont terrifiés devant la mort qui passe et pris dans leur désespoir d'une surexcitation de vivre, la mère effarée tenant ses trois enfants, tandis que le père jette en avant son corps vers la barque approchante en regardant éperdu de ses yeux relevés la femme et les petits ; et l'on sent que l'artiste, touché par la détresse de ces éplorés, s'efforce vers eux avec leurs sauveurs, et qu'il veut empêcher de mourir des êtres si âprement désireux de la vie.

Il peint une *Grève de mineurs*, — cet homme sans souliers, assis les coudes aux genoux, le ventre et les yeux vides, qui se demande avec hébêtement ce que son lendemain va lui donner, et cet autre qui vient d'être arrêté et, immobile auprès de la

femme qui allaite épouvantée de défiance, tend ses mains soumises aux menottes du gendarme, et ce vieux qui regarde de travers et se tait parce qu'à penser tout haut il irait en prison, — et encore cette femme inquiète pour son homme et qui veut l'empêcher de lancer la pierre imbécile qui cassera quelque chose; il évoque dans la lugubre atmosphère qui les glace et les étouffe ces frissonnants et ces vaincus, et il est comme au milieu d'eux, non pour les exciter dans une haine qui ne leur est qu'une douleur de plus, mais pour les comprendre et en adoucir leur souffrance.

Il peint l'*Exode*, — des ouvriers de la terre marchant à la clarté laiteuse de l'aube vers l'inconnu de l'heure suivante, la mère au sein épuisé serrant lamentablement son enfant contre elle, le père baissant la tête patient dans son habitude de souffrir, tous les deux allant à la recherche d'une terre bienfaisante qui les nourrira : l'on imagine qu'il les aime et qu'il marche auprès d'eux le long du dur chemin; et il s'arrête ensuite avec eux quand ailleurs ils se reposent un instant sur la route, l'homme toujours debout, sa tête toujours baissée, puissant et beau dans sa résignation qui jamais ne désespère. Ce ne sont pas là les paysans de Millet calmes dans leur tâche quotidienne et satis-

faits de la terre qui les garde sains, forts et bons : les ouvriers de la terre de M. Roll sentent l'existence leur manquer et ils sont, comme tous les malheureux, des chercheurs de vie.

Ainsi s'exprime sa pitié par la représentation intelligente et tendre de ce qui souffre; et il arrive là au moyen du fait, non de l'idée, parce qu'il est un réaliste. Devant lui, indéfiniment, la souffrance passe comme passe la vie; et il observe chaque être dans sa forme particulière en s'intéressant à chacun de ses gestes, car il veut, non imaginer, mais voir. Certes il n'a pas le dédain de l'idée, qui est la grande meneuse des hommes; mais pour lui chaque fait la porte en soi, et elle est inséparable du mouvement qu'elle suscite : il n'a pas le goût des abstractions.

Comme tout doit lui servir d'enseignement, il apprend à voir, à comprendre et aussi à aimer ceux qui, l'esprit plein de pensées ou le cœur plein de désirs, tournent autour de lui dans le tourbillon humain. Il arrive à tenir de la sorte par l'analyse le monde extérieur en étudiant ses détails et notant ses particularités : analyser, c'est manier des yeux. Puis quand il a cherché les parties d'un tout, les éléments d'une existence, quand il connaît la réalité, il comprend qu'elle ne peut être présentée directement que dans le seul

morceau d'étude, et il peint des modèles de vie individuels, ce *Vieux carrier* ou *Marianne Offrey, crieuse de vert*, qui sont d'admirables notes prises par un maître amoureux de la vérité; et alors qu'elle ne peut être immédiatement transportée dans l'œuvre, il l'y transpose en l'interprétant et la simplifiant. Que ce soit la douleur de souffrir qu'il dise ou la joie de vivre, la *Grève* ou le *Centenaire*, la *Guerre* ou la *Fête du 14 juillet*, les *Ouvriers de la terre* ou bien l'*Enfant à cheval*, il interprète et il simplifie ; dans la foule il recherche l'individu, dans l'individu le geste, qui en soient les expressions, et il élimine ce qui est inutile à l'œuvre. De ses yeux habitués à voir, il saisit d'abord les points de repère, les premiers plans de la pensée, et il donne à chaque chose une valeur déterminée par son importance d'indication. On peut regarder au hasard un de ses tableaux, on peut s'arrêter par exemple devant le *Centenaire*, et, cherchant de quels éléments se compose l'impression de foule et d'enthousiasme qu'il nous donne, l'on verra par quel travail M. Roll a traduit son idée. Car, malgré son peu de goût pour ce qui est abstrait, il en a constamment une, celle même qui, pour lui, se dégageant du fait, apparaît comme l'âme de chaque œuvre.

S'étant servi de l'analyse pour comprendre, il se

sert donc de la synthèse pour exprimer; mais sa synthèse n'est pas celle qui coordonne et déduit, qui se détache du fait pour s'attacher à l'idée et dont le point extrême est le symbole; elle est seulement une réalité simplifiée. Le chemin qui mène de l'analyse à la synthèse va du savant au philosophe : M. Roll n'est ni un savant ni un philosophe, il est un homme. Sa conception est celle de Shakespeare, toujours mobile et de qui toute la force réside dans la familiarité de la vision et dans son intensité, si différent des écrivains français du XVII[e] siècle qui recherchent en penseurs l'essence de la vie. Les êtres représentés ainsi dans leur réalité propre demeurent individuels, mais ils peuvent, débarrassés des contingences accidentelles qui les compliquent inutilement et présentés en leur nature entière, affirmer quelque chose d'universel. L'homme, la femme et l'enfant de l'admirable tableau de l'*Exode* sont des individus, ayant chacun sa personnalité, avec son corps à soi et avec son âme à soi, absolument particuliers, car dans le roulement indéfini des vies jamais encore ils n'avaient été vus et jamais plus ils ne seront vus; mais tout en eux étant de la souffrance et de la résignation, ils deviennent en restant réels des êtres généraux, et dans ces trois existences passe le drame universel; tandis que l'œuvre

puissante nous pénètre, empreinte de cette splendide pitié humaine qui magnifie l'art de M. Roll en le faisant proche de nos douleurs comme il est proche de nos joies, et qui vient à cet homme plein de force et plein de bonté de son amour passionné pour la vie.

# III

# M. HENNER

# M. HENNER

Dans la placidité d'une existence qui semble immobile et sous les apparences d'un art toujours égal, M. Henner poursuit sans cesse la vie. Le public des expositions de peinture, flatté de reconnaître un peintre à ses tableaux, mais qui ne veut pas que la tâche lui en soit rendue facile à l'excès, s'est impatienté sans doute de ces œuvres à la signature trop évidente, et il a déclaré que l'auteur de la *Suzanne* et de la *Madeleine* se répétait indéfiniment dans une représentation de figures toujours semblables. Et cependant cette foule, qui se complaît en des phrases clichées parce qu'elle parle plus qu'elle ne pense, mais qui est habituée à sentir, s'arrête devant chacune de ces figures, intensivement prise malgré elle par la peinture savoureuse du maître dont elle se croit lasse : peut-être les Vénitiennes et les Vénitiens du xv[e] siècle

tenaient-ils de tels propos autour de Jean Bellini qui fut exquis parmi les plus grands, et aussi les familiers de la cour de Henri VIII à regarder peindre Holbein.

Il est injuste et déraisonnable de penser qu'un artiste, alors qu'il s'affirme, se répète, parce que du premier regard on aura saisi son œuvre nouvelle : la personnalité d'un homme peut être telle qu'elle le marque toujours et le désigne partout. L'artiste qui réellement se redit est celui qui adopte, avec le choix factice d'un sujet, une expression conventionnelle et s'en fait une spécialité facile, arrivant à se créer de la sorte une fausse personnalité, si frappante parfois que dans un musée l'on reconnaît le Hollandais Schalken ou le Bolonais Sassoferrato aussi vite et aussi sûrement que Botticelli même; mais l'œil qui regarde distingue le style du procédé.

A tout dire, M. Henner a répandu, sans prendre garde à leur nombre, ces petites toiles faites, ainsi que l'on se repose, comme entr'actes à l'œuvre, peintes avec la couleur qui demeure au pinceau et les vestiges de la vision qui s'évanouit; elles en gardent par reflet un charme singulier, mais n'ont pas en elles-mêmes une vie propre; ébauches plus qu'études dont la facilité entraîna leur auteur et qui ont assurément contribué à cette opinion du public que le peintre faisait toujours

le même tableau. Un artiste véritable ne refait pas un tableau : sans relâche, il poursuit la forme de la vie ou l'image du rêve, et comme l'une est insaisissable à l'égal de l'autre, il renouvelle incessamment son effort pour la conquête de cette formule où s'exprimera son âme, et il met chaque fois dans la répétition du sujet la nouveauté du désir.

La chair est le sujet de M. Henner, la chair, enveloppe de l'être, touchée de ses émotions. Elle est pour lui la vie même,

Matière où l'âme brille à travers son suaire.

Dans la préoccupation qu'il en a, si exclusive et si tenace qu'elle semble être une fascination, il paraît ne se servir du mouvement que comme d'un accessoire, et, insouciant de le varier, il ne craint pas de présenter des lignes semblables en leur pleine et sobre beauté, ce qui donne à son œuvre cet aspect superficiel d'un continuel recommencement; mais le ciel bleu d'un jour n'est-il pas différent du ciel bleu de la veille, la femme d'un soir de la femme d'un matin? Et, sombrement magnifiques, ses milieux, paysages ou arrangements, ne varient pas eux non plus, n'étant jamais, en leur pénétrante harmonie, qu'une mise en valeur de cette chair qui est pour lui la plénitude de l'être, non

pas un objet irritant des désirs, mais l'animation même de l'homme. C'est en elle qu'il entrevoit la vie; et, comme avec le sentiment de la chair il a celui de l'idéal, il s'efforce de surprendre tout ce qu'elle en peut contenir.

## I

## LE SENTIMENT DE LA CHAIR

Attiré vers la beauté, M. Henner n'est indifférent ni au mouvement ni à la forme; mais il n'est retenu cependant que par la chair, qui lui semble être l'essence de la vie comme elle en est la floraison; et en l'observant, c'est la vie même qu'il observe.

La chair est notre revêtement splendide, vigoureuse pour la force de l'homme, tendre pour la beauté de la femme, rayonnante sous cette enveloppe caressante de la peau qui est le signe de son aristocratie. Tandis que l'armature animée de notre squelette, en déterminant nos proportions et en établissant nos mouvements, constitue notre forme fondamentale, la chair l'enveloppe, la modifie par la multitude de ses plans imprévus, et l'achève, inséparable d'elle; mais, bien qu'elle

lui donne ses contours, elle en reste distincte. Cette chair, qui a de la sorte sa réalité propre, la nature et la vie l'ont modelée, non dessinée, et M. Henner, pour l'animer, la modèle à leur exemple et ne la dessine pas; il la peint pleinement et onctueusement, avec des caresses de couleurs; il ne se plaît pas à en donner une indication, ainsi que le font les peintres ou de la forme ou de l'idée, pour qui elle n'est le plus souvent qu'un élément sans conséquence; il veut la vivifier sur sa toile, et, en maniant de la couleur, l'exprimer toute : aussi ses œuvres perdent-elles leur force quand elles sont reproduites au trait, puisque son dessin, qui est d'une sûreté assez profonde pour donner à ses figures sous leurs dehors fuyants l'aspect d'une chose définitive, est fait de valeurs et non de lignes.

Un jour, M. Henner vit Ingres. Le jeune homme, timide, inconnu, avait vingt-cinq ans : né dans la Haute-Alsace, à Bernwiller, en 1829, le dernier d'une maisonnée nombreuse, Jean-Jacques Henner, ardemment désireux de peindre, après avoir trouvé tout jeune de bons maîtres provinciaux, avait surtout fréquenté le musée de Bâle et considéré longuement le grand Holbein; puis venu à Paris, la bourse vide, il était tombé à dix-huit ans dans l'atelier de Drolling, plus tard dans celui de Picot : ce fut là qu'il connut Ingres,

venu inspecter le travail des élèves. Le maître solennel, à qui tous les défauts sont pardonnables pour avoir tenu le crayon de Raphaël et de Watteau dans ses doigts, s'arrêta auprès du jeune Henner et murmura une louange. L'apôtre de la ligne complimentait le peintre naissant de la chair : il y a de ces divinations et de ces libertés chez les hommes supérieurs. Celui-ci ne devait avoir qu'un trait commun avec son maître d'un jour : la régularité dans la volonté ; mais Ingres glorieux était passé dans sa vie, et le mot murmuré par le grand homme fut pour lui la promesse du succès.

Cependant ce succès semblait insaisissable, d'autant plus lent à venir que le jeune artiste, à bout de ressources, dut à plusieurs reprises retourner vivre au pays, où l'existence lui restait douce. Déjà sa personnalité se laissait entrevoir, mais nul ne la regardait ; et, sans autre commande que ces portraits à dix francs qu'il peignait en Alsace, il avait pourtant la vision d'un art à lui. Enfin, en 1858, il eut le prix de Rome avec un sujet de concours dont la simplicité put le surprendre et le ravir ; c'était une *Eve* : Mantz trouva la sienne langoureuse et mesquine. En Italie, le succès se dérobe à nouveau : M. Merson est passé rapidement devant son premier envoi de Rome, « une étude malsaine d'homme couché », au Salon de 1860 ; et en 1861, Mantz écrit :

« M. Henner s'était assez mal annoncé : il se maintient à la hauteur de son début; il croit être tendre, il est doucereux. Le *Christ en prison* présente les mêmes défauts que son *Eve*. La *Baigneuse* vaut mieux, mais elle a aussi sa part de fadeur : M. Henner est dans une mauvaise voie. » Cette voie pourtant est la sienne et dès lors le choix de ses sujets devient définitif. En 1862, il exposera un *Baigneur endormi*; en 1865, son dernier envoi de Rome, la *Chaste Suzanne* du musée du Luxembourg, qui lui attire encore des sévérités, bien que son pinceau ait été « habile à modeler les épaules et le torse »; en 1866, le *Portrait de la baronne G.*, « conçu, dit Ch. Blanc, comme un profil de camée ». Pour la joie de façonner de la chair, il peindra des femmes qu'il nommera d'un nom mythologique ou même qu'il laissera sans nom dans l'anonymat de leur beauté; et aussi des corps d'hommes endoloris par la souffrance, qui seront un *Saint Sébastien* ou dont il s'efforcera de faire le Christ, idéal divin de la douleur; et encore des portraits intimes d'hommes et de femmes, d'une énergie concentrée et pénétrante en leur modelé sûr et sobre, dans une harmonie sévère qui est un enchantement grave.

La chair est de la matière animée, vivante de toute la vie qui afflue vers elle. Bien que sa forme propre

soit liée à la forme humaine qu'elle accompagne, elle a cependant des mouvements particuliers et indépendants qui ne modifient point, comme les autres, notre attitude, mais passent à fleur du corps, frissonnements à peine perceptibles à l'œil. Quant à sa couleur, qui détermine son expresse réalité et représente si bien sa synthèse qu'elle en est appelée la « carnation », c'est la couleur de la vie même; et il semble que la chair sans elle ne soit qu'un marbre animé. Dans sa coloration indéfiniment diverse, soumise aux influences et du dedans et du dehors, aux énergies du sang qui la fait lumineuse et aux frôlements de l'air qui la patine, la chair se présente bien comme la floraison de la vie; — enveloppe de l'être dont elle recouvre, ainsi que d'un voile merveilleusement tissé, les organes et les mécanismes qui demeurent secrets en la bizarrerie de leurs lignes.

Dans sa beauté et dans sa force, elle est la femme et elle est l'homme, car la forme s'anime par le mouvement, mais n'est humaine que par la chair. Aussi a-t-elle une singulière puissance et une séduction étrange qui entraînent et qui déçoivent, appelant à elle les désirs et les rêves, qui vont au delà d'elle-même, parce qu'elle est pour les êtres prêts à s'aimer la suprême attraction vers la fin de l'amour; et — conte-

nant en soi tout ce qu'il y a de brutal et d'idéal — elle est aussi la tentation continuellement trompeuse et mortitère qui excite la vulgarité des passants aux jouissances rapides et à ces plaisirs d'épiderme pernicieux au goût d'aimer. — Et la chair de la femme apparaît où toute sa féminité respire, qui est tendre ou violente, audacieuse ou délicate, indolente, emportée ou troublée, tantôt craintive en ses diaphanéités, tantôt frémissante d'impatience, qui est tout cela ensemble et inspire, de la songerie à l'exaspération, tous les sentiments et toutes les ardeurs : celui qui, sans la comprendre, s'approche d'elle, est imprudent à l'excès, — qu'il soit un homme ou qu'il soit un peintre.

Ainsi la chair est de la vie : elle en éprouve donc les émotions naturelles, jouit et souffre. D'une extrême sensibilité, cause de sa supériorité physiologique, elle ressent une jouissance de tout ce qui la flatte, de tout ce qui s'harmonise avec elle, une souffrance de tout ce qui la froisse, l'irrite ou la contraint; heureuse de ce qui augmente sa faculté de vivre, malheureuse de ce qui la diminue; et de même que, de plus en plus pénétrable, elle s'affine par la joie, elle se fait plus susceptible par la douleur, jusqu'à ce que, dans leur excès — ou leur habitude, — elle leur devienne indifférente et que le désordre des sensations la lasse ou la

brise. Mais elle n'est pas agitée seulement par ses émotions propres et n'est pas atteinte que par les caresses ou les déchirures qui lui sont faites; participant de la vie humaine et de sa nature double, tandis qu'elle acquiert une noblesse de l'esprit qui la transfigure, elle est affectée par les joies et les douleurs d'âme. La satisfaction du cœur et le contentement de l'esprit sont un fortifiant de la chair, les désolations de la pensée en sont un dissolvant; l'on dira d'un être heureux qu'il s'épanouit, qu'il s'étiole d'un être longuement attristé, et il n'y a guère de souffrance physique plus alanguissante que la désespérance d'être aimé.

M. Henner a exprimé ces sensations. Épris de la chair de la femme, il en a noté tous les caprices, et s'est complu à en rechercher la vérité. C'est elle qui se laisse entrevoir parmi les épaules nues des soirs de fête, tandis que dans l'air attiédi, parfumé et troublant, passent sur elle des frissons et des chatouillements, et des désirs, des inquiétudes et des rêves; c'est elle qui se découvre dans la beauté intime de la femme où courent mêlées toutes les impressions sous le grain de la peau aux délicatesses enchantantes. Si l'on regarde, étendues dans un abandon qui jamais n'est de la lasciveté, ces femmes qui se donnent à la jouissance de vivre, si l'on considère ces corps caressés invisiblement, pénétrés

par l'esprit sans être domptés par lui, et qui sont comme enveloppés d'amour dans leur immobilité songeuse, on comprend d'abord que le peintre a le sentiment de la volupté, et sa couleur ne semble faite que pour la répéter toujours; mais on éprouve qu'à un égal degré il a celui de la douleur devant ceux de ses tableaux où la nature humaine souffre, où la vie est dolente; — et l'on perçoit, dans une idée plus générale, qu'il a simplement le sentiment de la chair, parmi les douleurs et les voluptés.

Désireux de la vie, il s'est efforcé de la posséder par la chair qui est sa manifestation la plus sensible; par elle seule, et d'une façon si exclusive qu'il est resté indifférent à toute agitation, à tout mouvement même. Passionnément, il l'a peinte en sa souveraineté sereine avec cet éclat particulier dont il a ressenti la douceur et qui donne à toutes ses œuvres leur originalité prenante, sous cette forme toujours égale où des yeux, mal avertis en leur coutume de voir trop vite, ne trouvent qu'une inutile répétition. Dans son ardeur à saisir la carnation humaine, il ne l'étudie pas en psychologue curieux d'observer chez un être son teint habituel et ces nuances passagères qui sont les signes de ses successives impressions; il la cherche en peintre ambitieux d'évoquer de la vie : aussi ne poursuit-il ni détails ni diversités, et

il s'arrête à la vision d'une chair déterminée, synthétique en quelque sorte par ce qu'il y a en elle de général, — vision née de la conception qu'il en a et de son goût personnel de la beauté. Sur sa toile apparaît alors cette matière ambrée, palpable et moelleuse, ferme en ses voluptueuses mollesses, souple avec des élasticités et des vibrations, d'une intime magnificence, chair peinte que des effluves pénètrent et que l'imperceptible vapeur de songe qui se mêle à sa réalité rend magique.

La couleur qui peut ainsi exprimer de la vie devait être naturellement un but pour M. Henner, et quand il l'a eu conquise selon son rêve d'artiste, il l'a soigneusement gardée, jamais lassé d'elle, pétrissant sa pâte, la modelant, l'éclairant; revenant toujours dans un continuel renouveau à cette coloration lumineuse et profonde qui est non seulement la marque de son style, mais celle même de son génie. Il avait compris la chair et il en avait atteint la splendeur; et constamment il s'y est absorbé avec une ténacité et une obstination qui sont des traits de son caractère et se fussent appliquées à toutes choses : comme il maniait de la beauté, il mérite d'en être applaudi.

Après la *Chaste Suzanne*, M. Henner avait exposé en 1867 une *Biblis*, « jeune fille couchée dans un paysage et vue de dos, les jambes un peu repliées », et en 1869

une *Femme couchée* : « Comme il n'est guère dans ses possibilités de composer et de peindre un tableau véritable, écrivait encore Mantz, il a étendu un modèle sur un divan recouvert d'une étoffe noire et il l'a copié. La *Femme couchée* n'est pas très vivante et elle est — comme un vieux cierge oublié dans une église — d'un ton de cire jaunie » : le juge estime l'œuvre et ne l'aime pas. Et c'est indéfiniment des femmes alanguies dans l'abandon songeur de leur beauté et des corps d'hommes épuisés par la douleur ou par la mort; le choix des sujets n'importe pas au peintre : la chair, toujours la chair, expression de la vie exultante ou défaillante; et il l'enveloppe de ce charme qui fait dire à M. Sully-Prudhomme : « Ses toiles me causent l'impression des toiles anciennes dont le temps a achevé l'harmonie. » En 1872, c'est l'*Idylle*, deux femmes nues dans un paysage : « Que font-elles? interroge un critique éminent. Des taches blanches dans une campagne verte », et il demande la permission de remarquer que M. Henner fait « du Giorgione blanc ». Cependant, plus subtil, M. Jules Claretie écrit, saisissant alors un point trop inaperçu depuis : « C'est un Giorgione que cette *Idylle*, avec une mélancolie toute moderne, *un sentiment tout particulier à notre âge;* et elle laisse une bien autre impression de calme,

de pure beauté, de rêve antique ou biblique que tous les tableaux du Vénitien. » Après le portrait d'une jeune fille brune, habillée de noir, avec un œillet rouge dans les cheveux, exposé au Salon de 1873 et qui fait observer par M. Lafenestre qu' « il n'y a rien de tel qu'un tableau de M. Henner pour donner l'horreur des peintures tapageuses », voici, en 1876, l'admirable portrait de *Mme Karakéhia*.

Le succès du peintre est à son apogée, mais c'est un succès délicat, sans curiosités, sans bousculades. La *Marie-Magdeleine*, agenouillée, les mains tombantes et jointes, paraît, « illustrant le Salon de 1878 » ; et Mantz lui-même, s'arrête à l'Exposition universelle devant le portrait de *Mme Karakéhia*, qui a « cette chose rare : l'individualité du regard, vertu qu'on ne peut admirer que chez les observateurs de premier ordre », et devant les *Naïades*, baigneuses « aux reliefs tournants et aux rondeurs exquises » ; il revient sur ses sévérités d'autrefois et se déclare enfin conquis par l'art du maître alsacien. Puis on voit, au Salon de 1879, l'*Eglogue :* deux femmes, dans la forêt sombre, sous le ciel d'un bleu intense, au bord d'une eau dormante, l'une assise sur un tertre et jouant de la flûte, l'autre s'appuyant sur un mausolée, parmi une nature mystérieusement calme et comme enchantée ; et, avec cette *Eglogue* si

prenante qu'elle semble la plus belle de ses œuvres, un *Jésus au tombeau*, admirable morceau, dit M. Baignères, dans lequel « tout est à louer ». Et la série continue et l'enthousiasme grandit des amoureux de l'art. « Henner n'a jamais poussé plus loin que dans sa *Fontaine* de cette année le charme ineffable de son pinceau magique, écrit en 1880 M. de Chennevières. Qu'il la tourne et la retourne, cette nymphe aux souples contours, tous les ans il nous la montre plus belle. » Au Salon de 1881, ce sera une *Source* assise qui, de ses bras relevés vers la droite, tord lentement ses beaux cheveux, et un *Saint Jérôme* étendu souffrant; au Salon de 1883, la *Femme qui lit*, le corps allongé, la tête soutenue dans ses mains, auprès de la *Religieuse en prière*. Toutes les admirations vont à lui : il a des approbateurs « d'après M. Ingres », et une tête de *Fabiola*, exposée en 1885, dans une vente à New-York dépasse quatre mille dollars. La *Salomé* en 1887; en 1888, le *Saint Sébastien*. Et d'autres, et d'autres encore, jusqu'à la *Femme du lévite Ephraïm* et au *Portrait de Mlle L. L.*, toute en noir sur un fond bleu, envoyés au Salon de 1898, où le maître obtient cette médaille d'honneur, devenue inutile à sa gloire, et qui, bonne seulement à jeter un peu d'éclat sur une institution vieillie, atteste surtout l'inintelligence de l'art chez

les peintres qui la lui refusèrent, car l'honneur se rend hors des camaraderies, hors des sympathies même. Et toujours, dans leur continuelle uniformité, les tableaux de M. Henner nous sont nouvèaux, ce pendant que, chaque année, son sentiment nous pénètre davantage : raison intime pour laquelle nous croyons souvent voir devant nous l'œuvre la plus belle d'un homme.

Cette splendide chair humaine, qui a été le désir constant de son art et son rêve unique, M. Henner s'efforce de l'exprimer, non de l'imiter ; parce qu'il sait qu'on ne peut arriver par là qu'à une contrefaçon maladroite. A voir travailler devant le modèle vivant, dont la chair s'expose en ses ondulations et en ses ondoiements, nacrée ou dorée, sous le velouté mat et transparent de la peau, — un de ces peintres académiques revenus de Rome où ils n'ont pas appris à penser, habiles et imperturbables, osant imiter la nature sans être même, comme des impressionnistes, ambitieux de la reproduire, et de qui le pinceau complaisant s'attache indiscrètement à une banale ressemblance, dans l'indifférence de l'idée ; à regarder d'un côté cette chose innommablement belle, la vie, et de l'autre l'œuvre ainsi faite, on comprend ce qu'il y a de faux et de décevant dans l'imitation d'une nature qui jamais ne

se laisse saisir de la sorte, mais veut, se mêlant à la pensée de l'homme et transformée par elle, devenir cette autre chose : l'art ; et l'on éprouve, à ce spectacle du modèle et du peintre, l'impression précise que donne au Louvre un copiste répétant quelque tableau de maître dont il bouleverse l'aspect par son impuissance. Aussi n'est-ce qu'en suivant la vision qu'il en a que M. Henner peint la chair; et de même qu'on ne peut douter de sa maîtrise de peintre devant la splendeur de ses couleurs, on ne peut devant leur enchantement douter de sa poésie.

Comme elle est pour lui l'apparence suprême de la vie, il la veut toujours immobile, ce qui témoigne que c'est bien elle seule qu'il poursuit. En effet, si l'on étudie son œuvre, on observe aussitôt que la plupart des personnages y sont couchés, les uns dans la satisfaction, les autres dans l'épuisement de vivre ; et lorsqu'on y rencontre telles femmes debout, celles de l'*Idylle* ou de l'*Eglogue*, non seulement elles ne se meuvent pas, mais elles donnent une sensation singulière de calme : en eux tous est une indolence qui leur vient de l'oubli où ils sont d'eux-mêmes. Vivantes en leur immobilité, les figures de M. Henner ont une vie qui se concentre : elles sont méditatives et graves, d'une gravité qui est tellement inhérente à elles et

paraît si indispensable que, lorsque, parmi leur nombre, se découvre une tête riante, elle choque comme une note fausse et semble une erreur du maître : c'est que le rire est un mouvement et trouble l'harmonie profonde de ces êtres sensuellement amoureux de calme et de silence que la vie possède, qu'elle gonfle de sève, et en qui elle reste contenue sans les agiter jamais.

## II

## LE SENTIMENT DE L'IDÉAL

La chair que peint M. Henner n'est pas seulement imprégnée de vie : on reconnaît qu'elle est encore une enveloppe d'âme. Ses figures ont une pensée, d'autant plus évidente et plus directement saisissable que jamais elles n'illusionnent par leur action, étant des immobiles; et elles donnent l'impression d'un au-delà, l'idée que cette matière lumineuse renferme quelque chose d'invisible et d'animant. On se demande, à voir ces corps de femmes en leur langueur voluptueuse, comme devant le corps d'Ève apparu,

Si cette volupté n'est pas une pensée,

et l'on comprend, à les regarder longuement, que ce pétrisseur de chair est en même temps un pétrisseur d'idéal.

Il y a une beauté supérieure dans la chair humaine qui, malgré ses faiblesses et ses incertitudes, malgré ses impatiences et ses défaillances, a quelque chose d'excellent et de suprême : c'est un signe essentiellement distinctif de l'être humain et l'un des éléments qui concourent à son aspect sublime. La chair, qui trouve en la femme son plus haut degré de séduction et de mystérieuse suavité, a des qualités générales et des manières d'être accidentelles : vigoureuse et débordante, ou tendre et délicate, ou lente et puissante, elle est, selon les instants, excitée, lassée, calme, inquiète.

Dans l'art de M. Henner, on lui trouve de la douceur avec de la force, et en sa force inactive elle demeure songeuse; elle est sentimentale de sa nature, et il la recherche à son heure sentimentale. Mais elle n'est pas, quoi qu'il transparaisse d'idéal en elle, une chair éthérée, rendue immatérielle par le rêve, comme dans l'art de M. Watts; non plus, quelle que soit sa pâleur d'ambre ou d'ivoire, la chair mystique, exsangue, domptée par l'esprit et presque anéantie par lui, que Philippe de Champaigne a peinte dans des portraits de Port-Royal : animée par une vie pleine, elle est senti-

mentale avec sensualité. Et lorsque M. Henner, pour représenter la souffrance et la mort qui la détruisent, dans ses figures du Christ ou dans le *Saint Sébastien*, s'efforce de ne laisser que le sentiment à la chair dégagée des sens, il ne peut s'empêcher de lui donner encore quelque chose de plus : expression très saisissable dans la *Femme du lévite Ephraïm* qui, évanouie dans la mort, a gardé le luxe même de sa beauté vivante.

Parmi les peintres de la chair, — qui peuvent se reconnaître à ce signe que dans toutes leurs œuvres l'œil est d'abord attiré par elle, — M. Henner a une personnalité certaine, et au milieu des recherches du passé sa vision reste particulière. Il est différent de Rubens à l'excès, éloigné de lui plus que de tout autre, étranger en quelque sorte à la chair joyeuse du maître flamand, empourprée par toutes les agitations et toutes les émotions physiques, séduisante avec le détail de ses fossettes, remuante et sensuelle. Il est au contraire proche des Vénitiens. Pendant son séjour d'élève en Italie, il les a étudiés et leur influence sur lui n'est pas douteuse; mais s'il s'attache à eux, c'est que sa nature le rapproche de la leur, et s'ils sont pour lui des initiateurs, du moins ils ne seront pas des modèles; auprès d'eux il se cherche lui-même et une conception propre à son génie se forme : après la fermeté de Holbein,

son maître de Bâle, le mol abandon des Vénitiens l'a aidé à se connaître.

De tous les peintres de Venise, c'est avec Giorgione qu'il a le plus d'affinité ; mais s'ils ont l'un et l'autre un même goût, ils n'ont pas un même sentiment. Comme personne, Giorgione, enchanteur sombre, donne l'idée de la maturité de la chair, et nul n'a évoqué, dans le dorement d'un corps de femme, une telle sensualité vraie ; il a peint, de même que M. Henner, une chair indolemment inactive et voluptueuse, mais qui demeure sans nervosité dans le laisser-aller triste de son contentement, et qui surtout, exclusivement sensuelle ainsi que l'ont tant aimée les seconds Vénitiens, non seulement appelle d'abord le regard, mais l'absorbe et ne lui laisse rien voir au delà d'elle ; et ainsi le maître français se sépare vraiment du maître italien. Peut-être est-il plus voisin du Corrège, le moelleux peintre de Parme, de qui l'admirable chair transparente est suave ; d'un tissu riche et fin qui lui donne une séduction délicate et physique, elle fait cependant éprouver l'impression, en la lucidité de ses couleurs, d'être un revêtement de vie spirituelle, d'avoir en elle le souffle qui éveille la pensée : le Corrège ne rend pas seulement les dehors de l'être, et la chair, pour lui comme pour M. Henner, doit exprimer la vie avec plénitude ; mais tandis qu'elle est,

par le désir du maître de la Renaissance, un épanouissement de joie, — et alors que, dans le *Jupiter et Antiope* du Louvre, dans les *Putti* de Parme, dans le *Mercure, Vénus et Cupidon* de la National Gallery, où la coquetterie a des sourires de triomphe, elle se montre toute pleine des agréments du plaisir, — elle demeure constamment songeuse dans la recherche du maître moderne, empreinte de mélancolie en un sentiment de la volupté lié à celui de la douleur. M. Henner a donc une dissemblance essentielle avec le Corrège comme il en a une essentielle avec Giorgione; et il garde l'originalité profonde d'un artiste de ce temps-ci, épris de la vie telle qu'aujourd'hui elle se découvre à ses yeux.

Toute chair humaine est une enveloppe d'âme, qu'elle soit affinée ou grossière; et brutalisée par les duretés de la vie, ou réduite et ridée par l'épuisement de l'âge, — car tout ce qui est matériel s'use, — même privée de beauté, elle en garde une distinction. Mais, alors surtout qu'elle est délicate, elle laisse comprendre qu'elle est la forme d'un esprit et contient quelque chose de grand, parce qu'elle se dégage des lourdeurs qui abaissent la nature de l'homme. Il est évident que plus elle s'élève au-dessus de l'animalité, que plus elle élimine ce qu'il y a d'inférieur et de vulgaire dans sa substance, plus elle doit se présenter comme une gar-

dienne d'âme ; même il arrive que l'élévation soit si haute et le sentiment si dominateur que le corps semble s'effacer et disparaître, ce qui frappe par exemple dans des tableaux de Le Sueur. Les femmes de M. Henner, conservant, elles, toute leur puissance physique, reflètent une pensée — qui parfois est un songe — en leur chair sentimentale ; et, immobiles et méditatives, elles en demeurent occupées, indifférentes à toutes les distractions de vivre dont tant d'autres font leur vie même. C'est au reste un penchant commun aux natures qui ont le goût de la langueur de s'abandonner de la sorte et de se laisser fasciner par la pensée, jusqu'à ce que, bercées et étourdies dans une intermittence de rêves, elle les endorme de son miroitement.

Ainsi les figures de M. Henner sont des êtres pensants, et la physionomie de leur corps annonce toujours un état d'âme : ce qu'on saisira d'une manière sensible dans la peinture de ses sujets religieux ou bibliques. Il est vrai qu'ils n'apparaissent parmi son œuvre, malgré leur nombre, que comme des accidents, parce qu'en réalité ils ne sont que des réunions de figures ; et cependant, tout en ne pouvant donner d'émotion religieuse, puisque le peintre en les peignant n'en a pas éprouvé, ils produisent une sensation d'un ordre précis. Les primitifs qui étaient des simples, Ombriens

ou Siennois, moines de Florence, Flamands ou peintres des écoles du Rhin, ont atteint directement au surnaturel parce qu'ils peignaient Dieu ou les saints comme on les prie, et que leurs tableaux étaient des actes d'adoration ou des rêves de piété. Venus moins tôt, perfectionnés dans l'art et enfermés par lui, les maîtres, pour s'efforcer vers un pareil but, ont dû, n'étant plus simples, être sublimes, c'est-à-dire porter leur vision au maximum de son intensité, élevant au plus haut point ou leur tendresse, ou leur élégance, ou leur magnificence, ou leur vigueur; et ils ont essayé d'être surhumains pour s'approcher du ciel. Mais, religieux même comme Michel-Ange, ils n'ont jamais pu, ainsi qu'un maître Stéphane ou qu'un Angelico, en donner l'émotion immédiate : Buonarroti, sublime au-dessus de tous les autres, bouleverse les âmes, et les jette étonnées vers Dieu, mais il ne leur ouvre pas le ciel comme le fait en sa divine simplicité le Frère de Fiesole ; à force de grandeur, l'effet sans doute est produit, mais indirectement et seulement au moyen d'idées qui s'associent. C'est de pareille sorte et, si l'on peut réunir de tels mots, par le procédé sublime que M. Henner a fait de la peinture religieuse : dans la représentation souvent répétée du Christ étendu mort, parfois il s'est haussé jusqu'au grandiose

par la sobriété sévère de son art, qui néanmoins demeure toujours souple. Et, quelque imparfaite que soit l'impression ressentie devant des œuvres où l'étude humaine domine constamment et où l'idéal jamais ne se mélange de mystique, on peut dire que dans ce siècle, qui au surplus n'a guère connu pour toute simplicité religieuse que l'imitation de la manière factice et froide d'Overbeck, les tableaux religieux de M. Henner gardent comme tels une signification, et qu'ils seront comptés dans le petit nombre de ceux que le temps à venir voudra conserver du nôtre.

Faits de chair et d'âme, les personnages du maître de Bernwiller vivent et pensent. On les regarde dans leur atmosphère, — indéfinissante bien qu'elle soit lucide, comme est lucide et indéfinissante une atmosphère lunaire, — où rien ne manque à leur vérité humaine, mais où ils paraissent avoir une sorte de beauté magique; et ils nous touchent étrangement, se laissant comprendre à qui se familiarise avec eux. Ces femmes étendues qui lisent ou qui sommeillent, ces femmes debout qui songent ont une âme semblable dans leur commune conception des choses : inaccessibles à ce qui nous agite, elles s'oublient dans une sensation de vivre. Leur état n'est pas une passiveté, car elles jouissent pleinement d'être, mais une indolence son-

geuse qui, au reste, n'a rien de la mélancolie véritable, — cette défiance de la vie qui en devient un éloignement; et le mélange de leur jouissance avec leur inquiétude s'exprime par une voluptueuse morbidesse. Toujours il y a en elles, et dans cette volupté même, quelque chose d'auguste qui vient de ce que chacune porte en soi un élément supérieur à la chair : aussi, quand il plaît au peintre de choisir ses sujets, ne se laisse-t-il attirer jamais par ces mythologiques images où triomphe la luxuriance des sens, mais par les scènes bibliques où l'âme se découvre; et il peint la *Femme du lévite Ephraïm* couchée rayonnante en sa nudité : elle vient à peine de mourir, elle n'est pas tout à fait morte; et cette existence, qui s'efface en donnant encore une aiguë perception de vie souveraine, cause un saisissement profond.

Parfois une ardeur se laisse voir. Comme si le costume leur apportait un goût d'agir, les figures habillées de M. Henner se dérobent aux lassitudes du rêve et semblent devenir les maîtresses de leur volonté : telles, vigilantes, les deux admirables femmes vêtues de noir qui sont aux côtés de saint Sébastien mourant, fortes en leur anxiété. Mais c'est dans les portraits que cette énergie du vouloir se présente surtout; et dès

lors, bien qu'ils restent, eux aussi, l'expression d'un art toujours égal à lui-même, ils tiennent dans l'œuvre du peintre une place particulière et sont un enseignement. Sur des fonds immobiles et unis qui présentent l'individu en son entière personnalité, la tête humaine se détache dans une simplicité essentielle, ce pendant que la chair se continue sous le costume qui n'en est à son tour que l'enveloppe. On s'arrête devant le portrait de *Mme Roger-Miclos* ou devant celui de *Mlle L. L.* du Salon de 1898 : dans une apparition où la sobriété de M. Henner se satisfait par l'absence des accessoires et des détails, la chair brille en son mystère vivant; et ces petites têtes, qu'ont faites volontaires et résistantes les nécessités de l'effort quotidien, sont empreintes et de cette ténacité et de ce non-emportement qui demeurent les marques constantes de la pensée du maître. Éloigné des arrangements de la mode, il ne se complaît que dans la simplification de l'habillement, et ses portraits, modernes par la seule modernité de l'impression, ne portent que leur date humaine.

Alors que le peintre donne pour fonds à ses portraits des étoffes tendues en l'unité de leur nuance, car il les considère, morceaux de vie détachés, comme des représentations singulières qu'il veut exposer dans

toute la valeur de leur réalité subjective, — ailleurs il recherche des horizons et il place au bord des lacs, parmi les bois, ses figures nues qui doivent, n'étant que des expressions indéterminées, se mêler à l'expression de la nature. Sans étendue, intenses avec les verts sombres des arbres et les bleus de saphir de l'eau, ces horizons produisent l'effet captivant de certains paysages de montagne jurassiques ou vosgiens, intimes et silencieux; et ils sont, pour les êtres auxquels ils s'offrent, le milieu formé pour les recevoir, l'atmosphère où s'épanouira le calme de leur existence. Si l'on regarde l'*Eglogue*, belle entre toutes les œuvres du peintre et significative en sa perfection, à voir ces femmes songeuses dans cette nature immobile, une émotion nous surprend où la nature se joint à la femme; et tandis que nous sommes pénétrés par leur placidité caressante et langoureuse ainsi que par un charme, nous avons la perception d'une volupté pensante. La chair et l'idéal se sont unis dans l'art de M. Henner et ils en ont fait, sous l'apparence d'un enchantement, une évocation de vie humaine.

# IV

# M. FALGUIÈRE ET M. CAROLUS-DURAN

# M. FALGUIÈRE ET M. CAROLUS-DURAN

Si, à la première pensée, M. Falguière et M. Carolus-Duran semblent être les deux artistes les plus modernes de ce temps, et s'ils nous frappent parmi plusieurs autres émus autant qu'eux de la vie contemporaine, c'est qu'ils nous donnent, par leur art, l'impression de notre vie accoutumée, agissante, visible, et, dans un sens très large, de notre vie extérieure. Au reste, l'état qu'ils expriment n'est pas général, habituel à tous, mais déterminé et aristocratique ; car l'on n'est plus ici dans le monde souhaité et espéré, parmi la nature idéiste de Puvis de Chavannes, où les hommes réunis ont en commun le goût du bien et le désir de la beauté ; on est dans la société réelle où nous nous mouvons et dont nous vivons, faite de ceux d'en haut et de ceux d'en bas, s'il est permis de juger ainsi les hommes et d'oser sur des apparences placer les uns au-dessus des autres.

Cependant la vie aristocratique n'est pas fermée comme il semble, s'offrant largement au contraire à tous ceux qui trouvent le loisir d'être préoccupés du beau humain et qui, en ayant le loisir, en prennent le goût; alors que la vie démocratique reste celle des foules, absorbées dans le souci de vivre, inaccessibles à l'inutile beauté, n'ayant en leur âme que le sens nécessaire du bien, — précieuses masses humaines en qui se gardent les réserves de la vie qui en haut s'épanouit et s'effeuille. A considérer l'aspect extérieur de cette double forme de l'existence, on observe que, chez le peuple, plein de sa force l'homme paraît le premier et domine, tandis que dans le monde la femme en sa beauté appelle les regards la première. Laissant les hommes dans son ombre remuante, — les uns employés aux plus hautes poursuites de l''idée ou bien occupés aux spéculations du rêve ou de l'action, les autres effacés dans le laisser-aller de leur oisiveté, ceux-là trop intelligents pour paraître, ceux-ci trop inconsistants, — elle est le principal personnage du spectacle.

Aussi, dans leur œuvre, M. Falguière et M. Carolus-Duran ont-ils surtout représenté la femme, et ils l'ont fait avec une telle sûreté qu'il n'y a pas d'artistes plus modernes qu'eux ni plus français; tout dissemblables

pourtant, l'un simple, l'autre fastueux, l'un venu du Midi, l'autre venu du Nord, mais ayant éprouvé une même impression de la vie contemporaine. L'un et l'autre ils ont d'abord vécu à Rome, M. Falguière élève de l'Académie, M. Carolus-Duran libre de lui-même, et ils s'y sont affiné les yeux et la pensée, mais sans y prendre ni un maître ni une manière; et lorsqu'ils reviennent à Paris, ayant en eux le sentiment moderne avec le sens de l'art, ils peuvent y être les artisans de leur temps. L'élégance était leur qualité dominante : ils y ont trouvé, l'un de l'esprit, l'autre un goût magnifique, et ils ont, sous ces deux formes diverses, exprimé la physionomie moderne.

## I

## LA PHYSIONOMIE MODERNE

Quand on parle de la physionomie d'un homme ou d'une femme, on ne pense le plus souvent qu'à l'air de son visage, à l'effet produit par l'ensemble de son masque, par les détails réunis des yeux, du front, du nez, des lèvres; mais il y a là un sens restreint et une compréhension imparfaite de ce terme, car ce qu'ex-

prime notre visage n'est qu'une partie de notre expression générale. Chacune de nos poses, chacun de nos mouvements est aussi un aspect représentatif de nous-mêmes, contribuant à notre physionomie du moment; et si, pour connaître la réalité intime de quelqu'un, nous avons raison d'examiner ses yeux et sa bouche, comme ses instruments d'expression les plus fins, les plus mobiles et les plus nuançants, nous avons tort de ne pas interroger toute sa tenue, tous ses mouvements de corps qui, pour être plus généraux et moins proches de la pensée, n'en sont que moins surveillés et plus involontaires, et qui deviendraient vite faciles à comprendre à qui prendrait l'habitude de les remarquer. La physionomie est donc l'ensemble des impressions que nous donne la vue d'une personne ou, pour parler objectivement, l'ensemble de ses expressions physiques : elle est sa formule extérieure, faite de son regard, de son sourire, de son port, de sa démarche, de son geste. C'est cette apparence de notre personnalité contemporaine que rendent M. Carolus-Duran et M. Falguière, l'un en surprenant des femmes de son temps dans la vérité de leur attitude, l'autre en donnant aux formes humaines nées de son imagination la vie d'aujourd'hui; et celui-ci qui modèle des figures nues, comme celui-là qui peint des femmes

habillées (car dans l'œuvre d'art le mouvement doit se voir sous le costume puisqu'il s'y voit dans la nature), représentent l'un et l'autre la physionomie moderne.

Elle est ainsi constituée par les mouvements que produit en s'animant notre forme. Mais, tandis que celle-ci ne varie guère, le geste humain subit une perpétuelle modification, parce que l'homme incessamment changeant en est l'auteur, alors que la nature presque immuable pour nos yeux est celui de la forme humaine. La nature en effet, pour une même race, dans un même climat, garde un type dans l'indéfinie diversité des individus, et entre une jeune femme de notre temps et une jeune femme du xv^e siècle il n'y a que la dissemblance des mouvements. Il faut noter du reste que chacun d'eux peut donner des milliers de lignes qui représentent des milliers de différences, et qu'il n'y a — pour toute recherche d'art — qu'une ligne parmi toutes les autres qui en exprime la vérité particulière : c'est ce que sentent les sculpteurs et les peintres quand ils « cherchent le mouvement » qui traduise leur idée, qui réponde à la préoccupation actuelle de leur intelligence. Il se trouve dès lors que chacun a en soi une personnalité propre, et celui que le sculpteur grec donne à la Vénus de Milo doit rester mystérieux éternellement.

Dans l'art comme dans la vie, la forme, si elle est belle, ne variera que par des détails qui ne toucheront pas à son type, alors que le mouvement sans cesse changera; et l'artiste qui aura saisi sa réalité toujours égale n'aura fait encore qu'une œuvre d'exécution; pour faire une œuvre d'art et lui donner la vie qui anime, il devra surpendre la beauté vivante du geste.

Il n'y a d'autre cause que la différence de nos idées à la différence de nos mouvements, qui sont la résultante d'une suite de manières d'être, conscientes ou non, sensibles ou non; el comme les manières d'être ont pour mobiles les idées, quand celles-ci se renouvellent, le mouvement doit se renouveler avec elles. Ainsi, en conformité à cette loi qu'il se modifie en proportion directe de la modification des idées, on observera qu'il varie surtout dans le monde aristocratique, tandis que chez le peuple il ne change guère, comme les idées mêmes, que sous certaines poussées sociales et par sauts brusques : étant une extériorisation de nous-mêmes, il se transforme par la transformation de notre moi. On peut cependant trouver que le costume est une cause accessoire de ses variations; mais on doit noter qu'il en est d'abord un effet, car tout mouvement devant avoir le costume qui lui convient, tout changement dans celui-ci

est sollicité par la double modification des idées et des mouvements : d'où toute mode vraie est forcément moderne. En effet, sans parler des combinaisons factices et intéressées des gens du métier qui parfois surchargent la mode et la faussent pour une heure, le costume subit une retouche à peu près continue, d'autant plus rapide que les idées sont plus mobiles, — lente au moyen âge, accélérée dans notre temps; mais l'on a tort de souvent croire qu'en ses formes successives il arrive à se reproduire. Deux modes comme deux états d'âme peuvent se ressembler, elles ne sont jamais identiques : habillez une femme moderne à la « Louis XV », vous pourrez en faire un agréable objet de curiosité; mais, désharmonisée, elle perdra de sa vie. Le costume, disposé en vue du mouvement auquel il s'adapte, prend à son tour une influence sur lui, l'enveloppe, le retient, et tantôt l'atténue, tantôt l'accuse, mais cette influence est légère et toujours accessoire : la femme costumée en robe Louis XV ne sera que désharmonisée, — elle restera moderne.

Ainsi dans la suite des vies humaines nous nous comportons les uns différemment des autres, et il y a pour les hommes de chaque époque un ensemble de mouvements propres qui se trouve être « leur

mouvement », comme ils ont une écriture déterminée, expression d'eux-mêmes, qui est l'écriture de leur temps. Il demeure commun à tous dans la communauté des idées qui fleurissent avec la floraison incessante des générations, commun à tous dans une atmosphère commune; chaque moi particulier garde assurément son expression particulière, mais entre tous les contemporains d'une même race une ressemblance générale s'établit, analogue à un air de famille, — un air d'époque. D'ailleurs la transformation du mouvement est insaisissable, et cette suite d'états — qu'on appelle le progrès mais qui n'est sans doute qu'un changement des goûts et des recherches — est si précipitée qu'on pourrait croire que le mouvement moderne n'existe pas assez pour constituer réellement la physionomie d'une époque et qu'il n'est qu'un indistinct et perpétuel devenir; mais il suffirait pour se détromper de le comparer à une des couleurs de l'arc-en-ciel, au jaune par exemple qui commence vert, qui finit orange et qui cependant est nettement jaune malgré l'insensibilité de ses transitions et la multitude de ses tons; ainsi que le jaune existe entre les couleurs ininterrompues de l'arc-en-ciel, dans le courant ininterrompu de la vie le mouvement moderne existe.

Chaque époque a donc sa physionomie particulière et la diversité de chacune est singulièrement attachante. On considère le passé au gré de son caprice, et des figures toujours nouvelles s'animent dans le champ de l'imagination, concentrant en elles l'être de leur temps : on voit l'époque de François Ier, élégante d'une élégance ciselée et dorée, savourant l'art et gourmande de vie sensuelle dans l'état de griserie où la découverte de l'Italie vient de la mettre, ou bien celle de la jolie et froide Pompadour, jouant à l'esprit et à l'amour et y tuant le temps en y perdant sa vie, ou bien encore, la suivant aussitôt, celle de la grasse Du Barry où parmi des fleurs la jeunesse s'étiole dans la lassitude du plaisir; et cent autres, grandes ou petites, désordonnées ou austères, jamais semblables; on voit le second Empire, jouisseur et distrait, fait de coquetteries gracieuses et d'élégances apprêtées, que Baudry dans sa *Léda* ou dans la *Toilette de Vénus* a compris si bien en l'embellissant. La dernière venue ne ressemblera donc à aucune autre, et bien qu'il soit hasardé de juger la personnalité même extérieure de cette époque-ci, non seulement parce que nous la vivons et qu'elle nous trompe, mais encore parce qu'elle n'a point pour la mettre en valeur et pour l'expliquer celle qui doit en sortir, la physionomie moderne passe

cependant devant nos yeux — élégante et colorée, spirituelle et indécise.

M. Falguière, qui si brillamment devait en devenir le maître, n'est arrivé que tard à sa possession. Dès son début, il a le sens et de la forme immobile, c'est-à-dire des belles proportions et des belles lignes, et de la forme qui s'anime, c'est-à-dire du mouvement humain; mais le goût qui est en lui, étouffé par les enseignements de l'Ecole, met un long temps à percer, et le jeune sculpteur n'avance que lentement à la conquête du mouvement moderne, recherche à recherche, année par année : célèbre en 1864, à trente-deux ans, avec son second envoi de Rome, le *Vainqueur au combat de coqs*, M. Falguière n'est véritablement lui-même que dans sa *Diane* de 1882. Il est curieux d'observer à ce propos combien est variable en sa durée le temps nécessaire à un artiste pour s'affirmer, en rapprochant du maître son illustre élève, M. Mercié, célèbre lui aussi avec son second envoi de Rome, *David*, et qui trouve dès son premier succès la forme mélancolique et tendrement belle où pour toujours doit se complaire son sentiment : si l'on veut expliquer une telle dissemblance, qui reste malgré tout mystérieuse, il convient de savoir que M. Falguière est tenu jusqu'à vingt-neuf ans sous la froide tutelle

de Jouffroy et qu'il peut commencer alors seulement à réagir contre elle, tandis que M. Mercié est libre à vingt-trois ans et que l'atelier qu'il quitte est celui de M. Falguière : on ne saurait dire d'ailleurs sans incertitude lequel est préférable de ces deux apprentissages de l'art; quoi qu'il en soit, l'élève avait trouvé sa formule alors que le maître cherchait encore la sienne. Retenu dans les leçons vieillies de l'Ecole, il devait apprendre l'art par lui-même en apprenant à exprimer la vie telle qu'il la voyait et la sentaït, et, s'éprouvant à l'encontre des leçons reçues, arriver naturellement à saisir le mouvement moderne avec une assurance d'autant plus grande peut-être qu'il prenait moins vite connaissance de soi. Il avait du reste un goût de la réalité qui, lui faisant en sculpture poursuivre toujours de près la vérité du mouvement, devait l'entraîner en peinture jusqu'à une représentation de la vie vulgaire, comme dans son tableau du Salon de 1892, *Une servante* : préoccupation très curieuse parce qu'elle est tout à fait exceptionnelle chez les sculpteurs qui peignent.

En 1859, M. Falguière remportait le prix de Rome avec un bas-relief : *Mézence frappé par Enée*. Le morceau de concours est au premier regard assez médiocre : bon travail d'école, conforme au sujet, suffisamment

violent et d'une anatomie bien régulière, mais d'un aspect quelconque, déjà vu, sans sincérité parce qu'il est sans idée personnelle. On y pressent difficilement l'artiste dont tout l'art pourtant va en surgir : dans l'outrance du geste, à défaut de vie, on en trouve un désir; les chevaux à l'arrière-plan sont dans un mouvement animé et la Minerve qui apparaît a, sous sa raideur archaïque, quelque charme d'élégance. Aussitôt arrivé à Rome, le jeune homme, libre d'influences, commence à se découvrir, et son premier envoi, *Joueurs de cerceau*, dit assez, par le choix du sujet, la nouveauté de la recherche. Son second envoi, le *Vainqueur au combat de coqs*, est exposé au Salon de 1864 avec un grand succès; la forme en est belle et son geste encore antique est déjà de la vie : effort classique, qui, dans le *Martyr chrétien* va se vivifier, se féminiser dans *Ophélie*, s'assouplir dans la *Danseuse égyptienne* et triompher dans la *Diane*.

Après le *Martyr chrétien*, ce délicat adolescent Tarcisius, que les critiques de 1867 rangent « parmi les œuvres qui durent » et où le mouvement, expression entière de la vie intérieure, est trouvé, voici *Ophélie* au Salon de 1869 : Mlle Nillson a posé et la statue est bien une femme, mais elle reste, malgré la réalité du modèle, une rêveuse d'un temps indéterminé, et Mantz

va pouvoir écrire curieusement à propos de M. Falguière que « ce qui manque à la sculpture de ce temps-ci, c'est l'accent moderne ». Cet accent moderne, qui n'est autre chose que l'attitude de la vie même, va pourtant se dégager chaque jour de l'œuvre du maître, et, Théophile Gautier parlant, pendant le siège de Paris, d'une statue de neige, la *Résistance*, qu'il a faite durant les lents loisirs de la garde et que le dur hiver conserve, trouve « qu'il lui a donné la grâce un peu frêle d'une Parisienne de nos jours ». La *Danseuse égyptienne* est exposée en 1873; puis le sculpteur travaille à un *Corneille* pour le Théâtre-Français, à un *Lamartine* pour Mâcon, où son génie chercheur semble un peu s'attarder. Cependant il peint les *Lutteurs*, dont l'aspect moderne, dans « un cirque qui n'a rien d'antique », fait dire à M. de Montaiglon que « deux lutteurs grecs ou romains lui seraient plus agréables que ce terrible Marseillais et ce non moins invincible Savoyard » ; puis, *Hérodiade* en 1877, et en 1879 *Suzanne*, dont un geste de la jambe annonce déjà les femmes sculptées qui vont naître. La même année, il expose l'admirable statue de *Saint Vincent-de-Paul*, pleine expression de l'humanité bonne, mais qui est une figure trop « peuple » en son irradiante charité, pour être dans le mouvement

contemporain même, — et l'année suivante, *Eve*.

Enfin, tandis que M. Falguière travaille à sa grande ébauche éphémère du couronnement de l'Arc de Triomphe, où la vie semble exaltée, sa *Diane* apparaît au Salon de 1882. L'effet produit est considérable; on sent une chose attendue, comme définitive, et le critique de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. de Lostalot, salue « cette œuvre débordante de vie qui semble une statue de chair égarée parmi les marbres », mais dans une singulière réticence, il lui reproche aussitôt de n'être pas assez une Diane et d'être trop une jeune fille de ce temps-ci, regrettant « certaines imperfections naturelles dues à sa nature un peu chétive et aux brutalités du costume qu'elle vient de quitter ». Arrivé en possession du mouvement moderne, le maître toulousain va produire la belle suite de ses figures de femmes : la *Nymphe chasseresse* en 1884, les *Bacchantes* en 1886, la *Musique* en 1889, la *Femme au paon* en 1890, sa seconde *Diane* en 1891, la *Poésie héroïque* en 1893. En 1895, il expose *Henri de La Rochejaquelein*, le Vendéen exquis, au charme féminin, qu'il a vu avec les apparences d'autrefois et avec les idées d'aujourd'hui, car ce n'eût été qu'un pastiche de représenter un homme du passé comme aurait pu le faire un de ses contemporains, — et en 1896 une *Danseuse antique* qui, dans sa lasci-

veté contournée, fait penser à une danseuse de nos jours. Ainsi M. Falguière se trouve être un sculpteur moderne autant qu'un sculpteur national, — plus français même que le charmeur Jean Goujon avec ses longues élégances familières au Primatice, français à l'égal de Houdon et de Carpeaux, — parce que, s'étant peu à peu complètement dégagé de toute influence, il n'est resté marqué qu'à la ressemblance de son pays et de son temps.

M. Carolus-Duran devait arriver plus vite que M. Falguière à produire son œuvre maîtresse initiale : il n'avait pas trente-deux ans quand il exposa au Salon de 1869 la *Femme au gant*. Mais, si jeune qu'il fût, il avait déjà passé plus de dix années à chercher sa voie, ayant eu la fortune de n'avoir pour maître qu'un simple et intelligent enseigneur du métier de peintre et d'être tôt livré à lui-même. Séduit d'abord en son tempérament nerveux et vigoureux par les violences et les contrastes accidentels de la réalité, il aime Courbet et il recherche des oppositions à la manière du Caravage : sa première impression d'ailleurs ne s'effacera jamais toute, et plus tard, même transformé, il sera, ainsi que M. Falguière, un réaliste; dans ce sentiment de sa jeunesse il peint, à vingt-quatre ans, l'*Homme endormi* et *Après le jeu*, et avec ses qualités fougueuses tout de

suite il est remarqué. Puis, Lille, sa ville natale, l'envoie à Rome où il va séjourner, songeant de longs mois dans la solitude; et il voit, austèrement agenouillés dans un plein-air crépusculaire, les moines de la *Prière du soir*. Au Salon de 1866, il présente un souvenir de la campagne de Rome, l'*Assassiné*, tableau dramatique et d'un mouvement déjà moderne, mais qui n'est encore que celui du second Empire. Cependant, dans les recherches et dans la manière de l'artiste une nouvelle et définitive orientation se prépare, et, que le premier pas soit fait par idée ou par occasion, voici qu'au retour d'un voyage en Espagne, où il a trouvé son maître véritable, son goût va l'entraîner à la somptuosité des portraits. M. Carolus-Duran qui, depuis lors, a tout dit de son pinceau prestigieux, se défend aujourd'hui d'être un portraitiste : du moins doit-on penser de lui qu'il a été surtout un peintre de portraits, et le titre en est noble à porter, car, outre qu'ils sont l'histoire de la vie, qu'est-ce que Velazquez a peint de plus beau que ses Philippe IV, Rembrandt que ses Saskia et, pour revenir parmi les hommes, Rubens que ses Hélène Fourment?

La *Femme au gant* fut un événement d'art au Salon de 1869 : « Dans son charme victorieux, écrivait Mantz, ce portrait est grave et devra rester; c'est une note dans

l'histoire de l'idéal féminin. » Cette note nouvelle était simplement le mouvement nouveau que déjà pressentait M. Carolus-Duran et qu'il commençait à exprimer avant l'heure même de sa réalité; et, au Salon suivant, il expose avec un bruyant succès le portrait plus moderne encore de *Mme Feydeau*, en satin mauve, soulevant une portière d'une main et de l'autre tenant un gant. Il semble qu'un peintre à la mode, comme M. Carolus-Duran allait le devenir avec éclat, alors qu'il fait poser des femmes qui par l'aristocratie extérieure de leur vie sont les maîtresses du mouvement contemporain, — modernes les unes naturellement par leur âge, les autres artificiellement par leur tenue, — n'ait, pour être moderne lui-même, qu'à suivre la nature qui se présente devant lui : il n'en est rien, car il lui faut, en les regardant, parmi toutes leurs manières d'être surprendre leur actuelle vérité, et, pour rendre leur vie, « chercher le mouvement », ainsi qu'un autre le fait pour ses figures avec des modèles professionnels ; et la surprise de la vie est toujours difficile, quelle que soit la créature humaine qu'on essaie de comprendre et sous quelque forme qu'on exprime l'impression que l'on ressent d'elle.

Les portraits de M. Carolus-Duran se succèdent tous les ans, éclatants, vivants, luxueux, toujours divers

dans le modernisme de leur attitude. En 1872, on voit celui d'une femme en gris traversant un vestibule rempli de fleurs, un portrait d'été avec des mains bistrées par le soleil, dans une rigoureuse recherche de la réalité; en 1873, c'est *Mlle Croizette* en amazone, au bord de la mer sur le sable d'une plage, et l'*Enfant bleu*. Voici, en 1874, la *Comtesse de Pourtalès*, et, en même temps, une étude de nu en plein-air, *Dans la rosée* : une jeune fille parmi les fleurs et les feuilles, longue avec charme, si moderne qu'un critique trouve « le type de son visage trop contemporain, et pas assez chaste pour le corps qui l'est beaucoup »; en 1875, il peint sa fille *Sabine* tenant un gros chien par le collier; l'année suivante, *Emile de Girardin*. En 1878, il compose un plafond, l'*Apothéose de Marie de Médicis*, et on lui reproche la vulgarité de ses types trop réels pour des personnages allégoriques; en 1879, le portrait de la *Comtesse Vandal* a la médaille d'honneur; en 1880, voici l'*Enfant rouge*. M. Carolus-Duran, représenté vers cette époque par son grand élève Sargent dans toute la beauté de son âge, laisse percevoir d'une façon très intéressante les manières d'être de l'artiste dans celles de l'homme à la physionomie vivante, décidée, conquérante, les yeux grands ouverts sur la vie qui se prête à lui; Yriarte avait écrit quelques années

plus tôt : « Le peintre est turbulent, il a l'air vainqueur dans ses toiles; on se le représenterait volontiers peignant l'épée au côté avec le pourpoint et le panache. » Et toujours, d'année en année, les portraits se renouvellent, jetant la vie parmi les toiles inanimées qui les entourent. A l'Exposition de 1889, au milieu d'autres, c'est celui de sa fille aînée si exquis dans la vérité de son abandon; c'est celui du peintre *Français* qui a, dit Mantz, « le charme d'une victoire facile », joli mot, mais un peu excessif pour les œuvres de ce maître inquiet et fortuné. Puis, en 1890, le premier Salon du Champ-de-Mars ouvre ses portes largement, sans mesurer la place, et M. Carolus-Duran y entre les mains royalement pleines : la *Dame en gris*, la *Dame en rouge*, la *Dame en bleu ardoise*, la *Lélia aux cheveux roux* paraissent d'un art singulièrement sûr dans ce Salon encore trop neuf aux audaces trop irréfléchies; et, à leur nombre ajoutant quelque paysage ou, en 1894, y joignant la *Dernière heure du Christ*, émue, puissante et animée, il déroule, jusqu'à la magnifique image de la petite *Simonne Bernhardt* et jusqu'aux *Enfants du prince Murat*, la théorie colorée de ses portraits aux mouvements divers comme ceux de la vie dans la générale ressemblance de leur commune modernité.

## II

## L'ÉLÉGANCE

Soit que la pensée se fixe sur l'idée d'ensemble produite par les représentations successives de M. Falguière et de M. Carolus-Duran, soit que les yeux s'arrêtent sur quelqu'une de leurs œuvres isolées, l'impression qui en émane tout d'abord pour nous est celle de l'élégance, qualité dominante de ces deux maîtres dans l'interprétation de notre physionomie extérieure.

A l'entendre originairement et d'une manière universelle, l'élégance est le sens des lignes : être élégant, c'est choisir, dans leur nombre indéfini, celle qui par sa forme, par sa direction, par sa longueur, sera la plus juste et la plus seyante. Ce choix, qui est d'ailleurs tantôt inconscient, tantôt volontaire, non seulement s'applique à la parure de nos corps et à la décoration des lieux où nous les faisons vivre, mais d'abord à nos corps eux-mêmes, à leur maintien et à leur démarche; comme il s'applique non seulement au langage et au style qui sont les expressions matérielles de l'esprit,

mais encore à l'esprit même : la pensée a son élégance.

Le sens des lignes est commun à toutes les époques d'art, mais à chacune d'elles il varie en se manifestant sous une de ces trois apparences : la majesté — simple au XIII[e] siècle ou pompeuse sous Louis XIV et Napoléon ; — l'élégance, prise dans une acception restreinte et spécialisée qui est sa signification moderne, dont furent faits la Renaissance et le second Empire, dont est faite l'époque contemporaine ; — la grâce, que le temps de la Pompadour a connue. Placée entre la majesté et la grâce, l'élégance rapproche, en tenant à l'une et à l'autre, ces deux manifestations extrêmes du sens des lignes, ayant moins de tenue que l'une et moins de laisser-aller que l'autre. Plus fine qu'elle n'est délicate, elle se compose de sûreté et de souplesse et, qu'elle soit, selon deux modes habituels, spirituelle ou bien luxueuse, elle reste par essence ondoyante et distinguée ; l'élégance n'est pas imposante : une femme imposante a de la majesté ; l'élégance n'est pas « caillette » : une femme caillette a de la grâce. Comme le sont du reste la majesté et la grâce, elle est à l'ordinaire innée en ceux qui la possèdent et ne peut guère s'acquérir, car elle est une qualité et l'on acquiert surtout des vertus. Les lignes résultant de mouvements naturels sont chez certains individus naturellement

élégantes comme celles que leur œil se plaît à imaginer, et leur manière d'être est si immédiate qu'il leur faudrait, pour s'en départir, réagir à tout instant contre eux-mêmes. Cette difficulté à modifier des mouvements spontanés explique ce double axiome de la tenue féminine : il y a inaptitude pour une femme élégante à s'habiller inélégamment ; il y a inaptitude à s'habiller élégamment pour une femme inélégante.

Ainsi précisée, l'élégance se présente comme la qualité physionomique du temps actuel. Au premier regard, à voir la vulgarité des mœurs publiques, on croirait qu'il n'en est rien ; mais il faut penser que le sens des lignes, sous toutes ses formes, est une qualité des êtres aristocratiques, de ceux pour qui le beau n'est pas une inutilité de la vie, et qu'il ne convient pas de le chercher dans le va-et-vient de la foule. La première preuve de cette élégance, c'est que nous la désirons dans toute ce qui nous entoure : la qualité dont on se vante est souvent celle dont on manque, mais la qualité pour laquelle on se passionne est à l'ordinaire celle que l'on possède. Nous la recherchons avec ardeur : nous permettons à une femme de n'être pas jolie, nous ne lui pardonnons point de n'être pas élégante ; et à une époque où l'argent tout-puissant semble tout envahir, nous ne demandons point aux choses d'être

riches, mais nous leur voulons cette élégance qui est la constante préoccupation de nos esprits. Au surplus, il n'y a pas d'autre application du sens des lignes qui nous soit possible, car notre qualité physionomique n'est assurément ni la majesté ni la grâce ; les rares maisons construites avec un pareil sens, nos intérieurs, nos modes, nos habitudes, nos façons n'ont ni l'autorité simple de celle-là, ni la coquetterie détaillée de celle-ci : tout en nous et autour de nous a l'agrément de l'élégance.

Mais c'en est une qui nous est propre et qui garde son apparence personnelle parmi celles des temps d'autrefois, les époques faites d'affinités étant faites aussi de diversités qui donnent à chaque nouvelle venue une physionomie nouvelle. Ainsi elle est différente de celle de la Renaissance italienne, toute enveloppante : que l'on compare aux femmes peintes par M. Carolus-Duran les femmes du *Printemps* de Botticelli ou du *Parnasse* de Raphaël, les saintes de Jean Bellini dans le beau tableau de l'église San Zaccaria à Venise, les personnages de la *Présentation* du Sodoma, ou ceux qu'a peints le Pinturicchio à la « Libreria » de Sienne, — en particulier dans les *Fiançailles de Frédéric III et d'Eléonore de Portugal*, l'adorable fille d'honneur de la princesse tout habillée de

rose, — et aussi les figures du *Triomphe de Venise* du Véronèse, on trouvera l'élégance de la Renaissance moins nerveuse que la nôtre avec plus d'ampleur et de douceur; la femme de ce temps-là est moins volontaire et semble plus caressante, la femme de celui-ci est plus vive en étant moins souple, plus saccadée avec ses mouvements un peu heurtés, déterminés par un serrement excessif de la taille qui paraît diviser le corps en deux parties, mais plus fine et plus imprévue dans son geste, malgré cette pointe de raideur que M. Carolus-Duran sait voir et qu'avec son sens décoratif il atténue en élargissant la nature ou en l'apprêtant. Différente aussi de l'élégance moelleuse du second Empire; plus mince, plus hâtive : que de la *Léda* de Baudry l'on rapproche *Dans la rosée* de M. Carolus-Duran, daté de 1872 et qui est déjà le triomphe des formes allongées, ou sa *Lélia aux cheveux roux*. La ligne des femmes, qu'avait décrite Alexandre Dumas fils, si nette qu'elle fût alors, s'est encore accentuée à l'âge suivant. Au reste, toutes les époques de sentiment esthétique ont connu ce profil de la femme, qui l'exprime en étant le contour de sa vie : la personnalité d'un temps peut se deviner là ; — et on la voit courir au long des passantes d'aujourd'hui, ondulante et presque brusque.

Il était naturel que l'élégance, qualité physiono-

mique de leur époque, fût la qualité dominante de ces deux maîtres tout modernes, M. Falguière et M. Carolus-Duran; et elle l'est en effet, puisque leur œuvre est marqué de la sûreté, de la souplesse et de la distinction, qui la caractérisent. Mais elle a deux manières habituelles et diverses de se présenter, tantôt brillante de goût, tantôt piquante d'esprit, le goût, qui est l'intuition de ce qui doit plaire à l'œil, de ce qui est beau et en soi et par rapport aux choses ambiantes, et l'esprit, qui est la surprise rapide de ce qui est mobile et fuyant, indépendants d'elle, viennent s'y ajouter pour lui donner la réalité et la vie. Et alors que les femmes élégantes le sont les unes avec goût, les autres avec esprit, M. Carolus-Duran, de son goût somptueux, et M. Falguière, de son esprit ironiste, ont exprimé la féminine élégance l'un sous sa forme magnifique, l'autre sous sa forme vive et spirituelle.

## III

## LE GOUT CONTEMPORAIN

M. Carolus-Duran, que son amour du faste devait entraîner aux éclatantes richesses de la couleur, est le

peintre de la magnificence et le maître du goût contemporain.

Le goût, qui de toutes les perfections humaines est celle que chacun de nous se refuse le moins volontiers et qu'il pense posséder au plus haut point, a besoin pour être moins complaisamment imaginé d'être défini avec précision. Entendu dans sa signification propre, il est un sens physique qui nous fait connaître la qualité des aliments, distinguer entre eux les bons des mauvais; entre tous les autres, il est celui qui apprécie le plus, ayant là même son exclusive raison d'être : aussi dans le langage a-t-on transposé son nom des choses qui se consomment à celles qui se voient quand on a voulu déterminer la puissance de jugement que possèdent les yeux. Car la vue, prise absolument, n'est que la perception matérielle de la couleur et de la forme des choses extérieures, que nous pouvons voir sans les évaluer et même sans en éprouver ni plaisir ni déplaisir; mais les yeux, avec la faculté de percevoir les objets, le plus souvent ont aussi celle de saisir du même coup leur qualité, de les juger instinctivement : c'est alors le sens esthétique de la vue qui apprécie à côté de l'intelligence qui raisonne, — qui agit avant le jugement et va plus loin que le jugement même. — Mais il convient, en précisant encore, de savoir

comment le goût distingue le beau du laid. Les couleurs, comme les formes, n'ont de beauté que par leur rapport avec l'unité synthétique, c'est-à-dire le blanc pour les unes et les lignes géométriques pour les autres, et par leur rapport avec les formes et avec les couleurs qui les entourent : ce double rapport constitue leur double valeur. Ainsi une couleur a par elle-même une valeur propre, et elle a une valeur d'harmonie qui, causée par les couleurs ambiantes, se modifie à mesure que celles-ci changent. C'est en saisissant ces infinis détails que le goût apprécie et qu'il se manifeste : on peut donc dire, en lui donnant sa définition, qu'il est le sens des valeurs, — ce qui explique au surplus l'idée d'harmonie et de justesse qui toujours s'attache à lui.

Mobile dans ses expressions multiples, il varie non pas seulement par le sens plus ou moins développé que les hommes peuvent avoir des valeurs, mais encore par le sens différent qu'ils en ont : ce qu'exprime la sagesse intuitive du peuple en cette formule trop absolue qu'on ne discute pas des goûts. De même entre les époques : ce qui fait que sans cesse il se modifie. Et comme il est une impression et qu'il s'adresse d'abord aux choses superficielles, à l'ameublement et à l'habillement, laissant le jugement qui raisonne s'appliquer surtout aux œuvres de la pensée, ses variations sont un

des facteurs importants du changement des modes. D'ailleurs il n'a pas de spontanéité dans ses transformations et chaque goût nouveau est une conséquence — développement ou réaction — de celui qui le précède.

Aussi souvent qu'il se produit dans l'incessant mouvement humain, le goût nouveau est saisi d'abord par un certain nombre d'êtres qui, plus préparés que les autres par l'impressionnabilité de leur nature, éprouvent les premiers une sensation particulièrement agréable à la vue d'une couleur ou d'une forme destinées à devenir la couleur ou la forme préférées de tous : ils ont pour elles un goût précoce, application anticipée de celui de leur époque, en germe dans les idées et les goûts de la veille, et qui éclot plus vite chez eux de même que dans certaines terres les fleurs éclosent plus tôt. Les goûts successifs se déduisent ainsi les uns des autres, mais en subissant au passage des influences diverses de ceux-là mêmes qui, les prenant, les assouplissent à leur tempérament personnel, artistes ou écrivains qui les façonnent au gré de leur désir, femmes d'élégance qui les forcent ou les adoucissent. Mais autour de ces natures qui les premières se plaisent à une nouveauté, il évolue une troupe d'esprits amoureux de la vogue, impersonnels et superficiels, appelés des *snobs*, et qui l'adoptent dès qu'elle se manifeste

avec une promesse de succès : crieurs de la victoire qui n'ont pas connu la bataille. On reconnaît facilement le snob à ce que le goût qu'il adopte ne concorde pas avec ses autres goûts, de même qu'on reconnaît la fausse mode à ce qu'elle n'est pas en harmonie avec l'état général d'une époque.

Si l'on suit le goût dans ses transformations, on constate que certaines époques en subissent une sorte d'anesthésie : ainsi celle de Louis-Philippe. Après la Restauration, délicate, mais lassée déjà et un peu effacée, étaient survenus les brusqueries et les sursauts intellectuels de 1830, et le temps grandiose de Victor Hugo et de Balzac, d'Ingres et de Delacroix, de Rude et de Berlioz s'ouvrait : c'était un renouveau intellectuel, un recommencement d'âge après un âge vieilli, et il arriva ce qui arrive chez les enfants, en qui le goût n'apparaît qu'après l'expansion de toutes les autres facultés. Sans doute on le rencontrait encore chez certaines personnes, ayant subsisté dans certaines hérédités; mais, isolé, il ne s'imposait pas autour de lui, impuissant à établir un courant et à se propager, incapable de produire un style. Les époques de grandeur peuvent s'en passer, non celles d'élégance; et, lorsque vint le second Empire, le goût qui manquait fit défaut : on s'aperçut de son absence et l'on en souffrit.

Cependant, avec le sentiment qui en était revenu, il commençait à renaître, mais individuel encore, privé en quelque sorte, trop faible pour un effort d'ensemble; et l'élégance, pour se maintenir, ayant besoin du goût, on emprunta le sien au passé : on rechercha des bibelots anciens, on fit des reconstitutions. De nos jours, lentement il a continué de se développer, se formant davantage, grandissant toujours sans pouvoir arriver à cette floraison qui s'appelle le style, et forcé de se complaire encore au rappel des temps enfuis; mais — tandis que l'époque va finir — effervescent déjà, bourgeonnant et tout près d'éclater en un goût reconquis et triomphal. Du moins aura-t-il eu, ce goût imprécis et inachevé, la fortune de trouver en M. Carolus-Duran, pour le sentir et pour lui donner la vie de l'art, un peintre sûr et puissant de qui l'œuvre magnifique a exprimé ses deux tendances : l'amour du faste et l'amour de la couleur.

Le faste, qui n'existe guère aux époques de grâce ou de majesté simple, est le propre habituel de ce qui est pompeux ou élégant. Dans quelque lieu de rendez-vous à la mode que l'on entre aujourd'hui, marqué de ce « chic » dont se caractérise l'allure à la fois aisée et nerveuse de la génération présente, — on l'y verra comme un déploiement de la beauté, comme une mise

en scène somptueuse de la vie, large, parfois lourde. Le faste d'aujourd'hui, contre lequel le confortable anglais lutte, est très différent d'ailleurs de celui de Louis XIV, ou bien de celui des Orientaux — souvenir des grandeurs évanouies conservé héréditairement — qui, démocratisé, est employé par les plus humbles aux plus simples habitudes de la vie. Comme les leurs, désireux de décoration et d'apparat, le nôtre a sa particularité qui peut se voir à la toilette des femmes, sans grandeur, toute d'élégance, serrée à la taille, mais — qu'elles portent des manches larges ou des manches plates — aisée toujours, avec quelque chose qui luit et qui bruit parmi des frissons de soie ou des reflets de satin.

Les qualités des femmes élégantes avec faste, l'éclat, l'ampleur et le luxe sont les qualités de M. Carolus-Duran. Il y a de l'éclat dans tous les portraits et toutes les figures de ce maître, dans la belle *Dame au gant* de 1869 comme dans l'enchanteresse *Dame au voile* de 1896, l'une en noir, l'autre en blanc, éclairées toutes deux de cette clarté qui, illuminant une femme ou un portrait, est renvoyée par eux, lumière réfractée qui rayonne, mystérieuse splendeur dont s'embellissent les teints blonds et les teints bruns, le blanc et le noir : la beauté éclatante est faite de ce rayonnement — et

encore de cette précision des lignes et de cette richesse des chairs qui lui donnent un air majestueux. L'ampleur ainsi se joint naturellement à l'éclat, l'ampleur qui fait la prestance et qui donne le prestige : elle est une manière d'être opulente qui permet de prendre avec aisance et complaisance sa place dans l'espace, elle est décorative et elle se prête au luxe. Et M. Carolus-Duran, qu'il représente Mlle Croizette en amazone ou la comtesse Vandal dans sa pelisse ouverte, élargit par sa vision l'ampleur même des mouvements et des modes. Avec ce sentiment esthétique qui le fait peindre « large », il a le sentiment sensuel du luxe, qui fait riche sa peinture : il en goûte l'accessoire et le superflu, les voulant beaux jusqu'à la magnificence; il se complaît amoureusement à la richesse des étoffes — caressantes et décevantes enveloppes de la femme — devenues plus riches encore dans leur beauté peinte, satins, fourrures et moires, peluches et soies, gazes et taffetas, dentelles, velours et brocatelles, — miroitements et susurrements. Il aime la mode en maître; il ne la suit pas comme le font inconsidérément quelques-uns à travers ses continuelles transformations, il l'apprécie, l'interprète, la corrige, la dirige, donnant la grandeur de l'art aux futilités qu'il touche, préparant aux passantes leur coquetterie du lendemain.

Le goût de l'époque est aussi porté vers la couleur : nous en avons l'amour et le caprice, et le plaisir que nous prenons à la voir et à nous entourer d'elle est une des marques très particulières de ce temps-ci. Assurément elle a toujours été partout dans la nature, mais nous l'y voyons aujourd'hui d'une façon pénétrante, presque neuve, ce pendant que notre vie s'encadre de couleurs tendres ou violentes, qui nous accompagnent et qui nous parlent : nous en voulons sur les murs de nos rues et sur les murs de nos intérieurs, nous nous en meublons, nous nous en fleurissons, nous nous en faisons des spectacles. En même temps, nous poursuivons la lumière, cette joueuse de couleurs, et par les investigations de la science attachée passionnément à la production des lumières artificielles, et par les recherches d'un art épris des décompositions lumineuses qui, selon l'idée impressionniste, se plaît au détail des colorations du plein air et, quel qu'en soit l'excès, produit des œuvres aussi belles et justes que celles de M. Claude Monet.

Nombreuses sont les manifestations de notre goût pour la couleur. Les affiches dont les Grasset, les Chéret, les Steinlen éclairent nos murs en paraissent être la plus éclatante : panneaux peints pour la joie de la rue, vie des murailles grises jadis enlaidies

par l'annonce écrite en monotones caractères, appel des yeux approprié merveilleusement à nos réclames bruyantes, animation du mouvement et surtout agitation de la couleur, gaies profusions d'art jetées le long de nos courses et qui sont sans doute la plus originale nouveauté de cette époque, rouges qui flambent, bleus qui fuient, jaunes qui caressent, verts qui sourient. Il se manifeste aussi par les étoffes que nous aimons, ces soieries ou ces lainages aux teintes indéfiniment diverses et nouvelles que la chimie industrielle infatigablement compose, ces étoffes Liberty, légères et souples, aux claires et vives colorations, venues d'Angleterre mais faites si françaises par les dessins de Grasset aux arabesques harmonieuses et folles, et qui, robes, meubles ou tentures, sont un plaisir familier de nos yeux. Il se laisse voir encore aux fleurs dont nous colorons à pleines mains nos intérieurs et notre vie, que nous répandons autour de nous, partout, aux heures souriantes comme aux heures de larmes, dans la solitude de notre intimité et dans l'éclat de nos fêtes, — à ces fleurs devenues, du chrysanthème à l'orchidée, le luxe de tous et qui consolent les pauvres gens par la joie de leurs nuances. Ainsi que dans nos maisons et dans nos rues, nous aimons les couleurs dans le divertissement de nos spectacles ; les combinaisons de

lumières, où elles se poursuivent, s'enlacent, se fuient, nous enchantent; et les deux plaisirs des yeux qui aient le plus séduit notre temps ont été ces fontaines lumineuses aux eaux qui jaillissent en colorations mobiles se donnant, se dérobant et se redonnant, et les danses de la Loïe Fuller où les couleurs, devenues dans les plis de sa robe des voltigements de nuages, passent, — rouges, roses, mauves, verts, blancs caressés d'opale, jaunes d'orange ou d'or, bleus de ciel ou de mer, — vivantes, prenantes, entraînantes, voluptueuses, magiques, — et, insaisissables, emplissent les yeux.

M. Carolus-Duran, épris comme nous de la couleur, l'aime sensuellement et fougueusement. Elle s'anime et, devenant son but, elle ne lui est plus seulement un moyen d'expression, mais son expression même, — ainsi qu'elle l'était et au Véronèse et à Rubens. Toutefois, entre ces deux maîtres, riches de la même richesse que lui, il existe une dissemblance : le Véronèse trouve sur sa palette, dans le mélange de ses pâtes, ces merveilleux tons vénitiens, caressés et chauds, qu'il étend uniment sur sa toile tels qu'ils sont venus et qui appellent l'œil par leur extraordinaire coloration; Rubens, lui, quand il a obtenu et employé des couleurs, de moins belle qualité le plus souvent que les nuances vénitiennes, les soutient, les dégrade,

les excite, les magnifie; en un mot, il les présente d'une éclatante et admirable manière : dissemblance qui devient très sensible dans les reproductions photographiques où le coloris disparaît, alors que les valeurs restent, et où perd davantage l'art du Véronèse. M. Carolus-Duran ressemble à Rubens; il arrive comme lui par le sens des valeurs à la beauté des nuances. Mais si, comme lui, il aime la couleur pour elle-même, on doit observer qu'il en recherche toujours l'appropriation, bien que constamment elle demeure son but, alors que Rubens reste indifférent à l'Idée dans l'emportement d'un coloris qu'il ne songe qu'à faire éclater partout : on regarde le *Triomphe de la Religion*, du maître flamand, ou même sa *Descente de Croix*, splendide, où les couleurs flambent comme de la lumière, et l'on y sent que l'effort de l'artiste n'a été que la jouissance de peindre parmi la magnificence des mouvements; on regarde la *Dernière heure du Christ*, du maître français, et l'on y voit, dans le caressé des nuances, le désir de l'expression troublante, grandiose et surhumaine, — la poursuite d'une idée.

Cet amour de M. Carolus-Duran pour la couleur se montre dans ses morceaux de nu, dont quelques-uns resteront parmi les plus beaux de notre temps : il y peint les chairs à fleur de peau, riches et éclatantes,

comme Rubens, moins roses et plus nerveuses, ainsi qu'il convient à des teints plus touchés du soleil sans être encore dorés par lui ; et, à côté de M. Henner qui exprime la sensibilité de la chair, il en dit la luxuriance, donnant, auprès de lui, l'impression que donne Rubens auprès du Corrège. Cet amour se montre encore et surtout dans la somptuosité magnifique de ses étoffes, symphonies de l'*Enfant bleu* ou de la *Dame en rouge*, harmonies des ors et des gris, des gris et des roses, enveloppements de la femme dans toutes les nuances enchantées de l'Iris; tentures triomphales sur lesquelles se détachent des bustes d'hommes, tels les beaux portraits d'*Alphonse Karr*, de *Déroulède*, où par la couleur tout s'anime : le fond, le costume, la chair. Et passionné pour elle autant qu'il est passionné pour le faste, M. Carolus-Duran, reflétant notre vie élégante, reste, parmi les prestiges de son art, le maître du goût contemporain.

## IV

### L'ESPRIT FRANÇAIS

Ainsi que par le goût, l'élégance peut se vivifier par 'esprit; et c'est sous son apparence spirituelle que

M. Falguière, désireux d'elle comme M. Carolus-Duran, l'a voulue et l'a possédée, ayant cette séduisante qualité française de l'esprit des formes.

L'esprit, fait de finesse légère et de vivacité, est un état de l'intelligence habituée à voir un grand nombre de points à la fois et qui, prompte à en saisir deux avec netteté, les rapproche, les fait valoir, les excite l'un par l'autre. Il est donc un des modes de la pensée, celle-ci étant une réalisation de l'intelligence, — et non une qualité d'exécution, comme on le croit souvent. Il n'y a pas, au surplus, pour l'artiste créateur, de pareilles qualités, car la transcription matérielle de la pensée ne vaut que par la pensée même. Chacun exécute comme il conçoit, dans la forme qui lui a été rendue familière par ses goûts et par son éducation : l'écrivain entend les mots, l'artiste voit les lignes ou les couleurs, le musicien perçoit les sons, avant de les noter; et ce que nous appelons des difficultés d'exécution sont uniquement les difficultés de la pensée. Tout travailleur dont la conception est personnelle composera une œuvre personnelle, et ce qu'on estime à l'ordinaire être seulement une exécution habile n'est que la mise au jour d'une pensée adroite et banale. En laissant ainsi de côté ce qui ne reste qu'une application des orthographes et des grammaires, des signes conventionnels et des moyens

pratiques, il faut observer toutefois que la pensée, après avoir débuté par la conception de l'idée, doit se continuer par son développement, sa mise en valeur, en un mot par son expression, qui se trouve faite d'idées accessoires, et qui dès lors, est, à son tour, une opération formelle de la pensée. L'esprit, qui en est une qualité, peut donc l'affecter dans ses deux états, tantôt dans sa surprise de l'idée, tantôt dans la définition qu'elle lui donne : ce qui constitue le double esprit des idées et des expressions.

Quand on parle de l'esprit, on ne pense le plus souvent qu'à celui des expressions. Or, les idées peuvent être spirituelles comme les mots; et celui que le choc de leur rencontre produit, commun à toutes les recherches de l'intelligence, se trouve à l'usine dans des découvertes ingénieuses comme au théâtre dans une situation brillante. Quant à celui des expressions, il est aussi multiple et divers que les manières mêmes de traduire l'idée : les mots, les lignes, les couleurs, les sons. Il y a un esprit des mots : les mots peuvent être indépendants de l'idée et quelle qu'elle soit, ils gardent leur valeur particulière. Il y a un esprit des lignes : elles sont à la vérité un moyen conventionnel de représenter les formes, car la nature n'est composée qu'avec des plans, mais l'œil qui voit des profils a l'habitude, pour simplifier sa vision et la plus rapidement

saisir, de la traduire ainsi; et la rencontre de ces lignes artificielles peut être spirituelle comme une rencontre de mots, comme elle imprévue, et donner une sensation analogue de finesse et de vivacité : l'esprit des lignes ou des plans a même quelque chose de plus humain que celui des mots, car la forme est un mode d'expression plus général que le verbe. Il y a, s'unissant le plus souvent à lui, un esprit des couleurs qui s'anime au contact de nuances excitées les unes par les autres et dont le chatoiement peut causer encore ce contentement léger, source du sourire : Watteau est spirituel entre tous ceux de son temps; et de nos jours tous les maîtres de l'affiche. Il existe enfin un esprit des sons, qui peuvent en se rapprochant produire une impression du même ordre que des couleurs, des lignes ou des mots, et la vivacité de la pensée est la même pour le musicien que pour l'écrivain ou le peintre : voici *Carmen* toute proche de l'*Aventurière*; et l'esprit des sons bondit et rebondit dans les *Maîtres chanteurs*, œuvre magistrale où la valeur des termes contribue exclusivement à la mise en vie des personnages, si différente en cela de la musique des Italiens où, employé sans raison et sans retenue, il aboutit à cet insupportable désordre des expressions, manque de goût répandu depuis longtemps en Europe sous le nom de *concetti*. Certaines idées

ne doivent pas être formulées spirituellement, et l'esprit ne naît jamais de la relation factice et extérieure de deux expressions, mais uniquement de leur rapport intime.

L'esprit est une manière d'être très féminine de l'intelligence, comme aussi très française, et sa nature se perçoit à ce que ses éléments, la finesse, la légèreté et la vivacité, sont essentiellement des qualités de femmes. Les femmes sont fines : elles aiment le détail et sont habituées à lui ; elles soupçonnent ce que les hommes n'aperçoivent pas et savent trouver une paille dans du fer, ou dans des yeux : elles voient en myopes, — seulement elles voient de loin ; elles entendent même ce qui ne se dit pas. Les femmes sont légères : elles se posent, comme les papillons, sur tout ce qui est coloré ou parfumé, mais sans y demeurer plus qu'eux ; elles ne s'attardent jamais aux choses, désireuses de les approcher plus que de les comprendre et ne se plaisant guère à les approfondir. Les femmes sont vives, parfois jusqu'à cette excitation qu'elles aiment et qui, si l'on en reste le maître, est le grand ressort de l'esprit découvrant avec une rapidité et une acuité fébriles tous les points de son horizon à la fois, alors que la pensée fait feu de toutes les idées qui arrivent : ainsi se produisent ces passes de conversation

qui ressemblent à des cliquetis d'armes. Mais il leur manque un dernier élément, la précision, faite de sûreté, qui émonde des inutilités alourdissantes et taille à facettes ; et il leur manque aussi les connaissances qui sont le champ de fleurs où cueillir des gerbes, dangereuses au surplus, en devenant, mal acquises, insupportables à leur légèreté : cependant les femmes, malgré les qualités qui leur font défaut, gardent un air physionomique d'ensemble qui permet d'assurer — bien qu'elles soient très fortes au jeu des apparences et capables de simuler l'esprit même — qu'elles sont naturellement plus spirituelles que les hommes. Si une telle manière d'être ne nous frappe pas davantage, c'est que les hommes, avec le tempérament de l'intelligence française, y empruntent souvent les qualités des femmes et sont spirituels comme elles, avec cette finesse, cette légèreté et cette vivacité qui courent à travers toutes les pages de notre littérature, des fabliaux du moyen âge aux contes de Musset ou aux comédies de Labiche, qualités qu'ils déterminent en de sûrs et brillants contours au moyen de la concision, vertu de race française.

Mais si on en fait l'observation ailleurs qu'en France, où l'esprit est un mode habituel de l'intelligence, aussitôt l'on sentira cette supériorité des femmes ;

qu'on soit en Allemagne où la qualité particulière de la race est la pénétration, en Angleterre où elle est l'imagination, en Espagne où elle est la bravoure, en Italie où elle est l'habileté : — ce que nous exprimons d'une manière générale, en disant que les étrangères sont plus spirituelles que leurs maris. — Ainsi, par sa nature, l'esprit, qualité féminine, se trouve être une qualité française et même, à s'en tenir uniquement à celui des lignes et des couleurs, on peut dire que c'est en France surtout qu'il existe. Dans l'antiquité, les Athéniens l'avaient connu sans doute, atténué toutefois par le sentiment de la majesté qui était en eux; mais dans les temps modernes, hors de notre art, des isolés seuls sont spirituels, Jan Steen aux Pays-Bas, Hogarth en Angleterre. Ici, il y a innéité et succession, des lignes allongées de Jean Goujon aux plans courts, gras et voluptueux du XVIII[e] siècle, aux mouvements saccadés de Carpeaux et aux ondulantes expressions de vie de M. Falguière, ou des frères Chéret, ces artistes souriants qui semblent des élèves indisciplinés et exquis du maître, l'un et l'autre ayant dit avec les débordements de leur imagination de chaque jour ce que M. Falguière a exprimé sous une forme classique ou, plus simplement, sous une forme synthétique.

M. Falguière a les qualités essentielles de l'esprit. Alors que les femmes élégantes ont de l'éclat, de l'ampleur et du luxe, les spirituelles ont une séduction que leur mobilité leur donne, et, avec de la finesse, une fantaisie qui vient de leur légèreté : il en résulte pour elles une faculté d'ironie qui leur permet de glisser sur certaines impertinences de la vie en se jouant. Les figures de M. Falguière ont la séduction des femmes d'esprit; elles l'ont par leur mobilité, qui n'est pas une agitation, mais une souplesse des traits produite par la multiplicité des plans, — puissance de se rendre insaisissable dont toutes sont marquées, de la première *Diane* à la *Danseuse antique*. Ses portraits aussi; tels les beaux bustes de Mme Mounet-Sully, de Mme Lemaître, de Mlle Kalb, de Mme Pierre Véron de qui la tête sort de l'entre-bâillement d'une pelisse de bal ainsi que d'un soliflore surgit une fleur; et ils sont faits encore de finesse, cette autre qualité de l'esprit qui détaille la réalité particulière de chaque être et de chaque chose, apparaissant si tendre dans la *Diane* de 1891 ou dans le *La Rochejaquelein*, — et qui atténue ce qu'il y a de pervers dans la séduction de ses figures. Avec la séduction et avec la finesse, M. Falguière a la fantaisie, toute légère, grâce capricieuse de l'art, qui s'exprime en des variations exécutées autour

des choses vraies; fantaisie qui est à lui — puisqu'on la lui reproche déjà — dès le *Vainqueur au combat de coqs*, et qu'il garde toujours, la faisant servir, en artiste sûr de son idée, à la synthèse même du mouvement, ainsi que dans cette *Nymphe chasseresse*, que les chercheurs de l'exclusive réalité blâment de ne pas courir comme on court dans la rue. Enfin il a l'ironie des femmes spirituelles; mais la sienne ne porte pas sur des accidents et sur des détails de l'existence : elle touche à l'idée de l'« éternel féminin » et dès lors devient une philosophie.

La philosophie ironiste de M. Falguière se retrouve dans toutes ses figures de femmes qui demeurent la plus profonde expression de lui-même : qu'elles soient hautaines et dédaigneuses, comme la plupart d'entre elles, ou riantes et insouciantes, toutes disent l'ironie, nymphes ou Dianes qui se plaisent à faire souffrir. Les tendances de sa nature devaient amener M. Falguière à une telle conception. De même que tous les hommes doués de qualités féminines, il a une compréhension et un sens particuliers de la femme; elle est sa préoccupation constante : il l'aime non avec l'irréfléchie passion de l'amoureux, mais avec l'exigeante poursuite du sentimental; et si ces deux moyens de la rechercher produisent à l'heure de la déception une souffrance

également profonde, il faut noter toutefois que la poursuite sentimentale, moins violente que la passion amoureuse, est plus qu'elle curieuse de détails : d'où une inquiétude et une susceptibilité qui deviennent des causes d'ironie, car les ironistes sont des sentimentaux froissés par l'éternelle inutilité de leur ardeur, trop souvent aventureuse et irraisonnable, et aussi par les vulgarités ambiantes de la vie ordinaire. Ils ont observé les femmes en les aimant et, à trop voir en elles la source mystérieuse d'un secret qu'elles gardent et que parfois elles n'ont pas, ils se donnent à eux-mêmes ce sourire mystérieux et inatteignable dont ils ont souffert.

L'ironie est une habitude des âmes sensibles, trop familiarisées avec la vie et défiantes de ses surprises, qui se vengent de leur sensibilité en riant d'elle ou peut-être la protègent en la cachant. L'artiste qui s'est approprié cette manière de voir et de vivre, la transpose de la réalité dans son œuvre où, avec le goût de la synthèse, il généralise sa vision, et Léonard, peignant une femme de son temps qui s'appelle Mona Lisa, crée la *Joconde*. Ainsi M. Falguière, animant ses héroïnes de son ironie, fait de sa première *Diane* la femme dédaigneuse de l'amour et, en sa beauté vaine, méprisante des hommes et de leurs désirs ; il s'attaque à l'en-

chanteresse *Circé*, cette magicienne qui de sa baguette moqueuse faisait des pourceaux de ses amants ; il sculpte la *Femme au paon*, belle, indifférente, massacreuse, qui se sait belle et se sert de sa beauté pour la douleur des hommes ; il peint les *Victimes du Sphinx*, où apparaît toute la tristesse de son idée dans la commune misère et la commune défaite des hommes et des femmes brisés contre l'énigme ; et, inquiété par la symbolique *Circé*, après l'avoir dès longtemps voulue, il la cherche à nouveau, désireux de faire renaître en sa radieuse joliesse la semeuse de mort. Et à toutes il leur donne une perversité toujours diverse et toujours semblable qu'il se complaît à leur trouver dans l'obsession qu'il a d'elles. Mais son ironie est sans violence, car elle est faite de séduction, de souplesse et de fantaisie, de ces qualités qui sont les caractères de son esprit, léger, fin et vif, qualités d'époque et de race qui donnent à M. Falguière sa physionomie à la fois si moderne et si française, et qui font de lui — dans toute la précision du terme — un représentant de la vie contemporaine.

A l'instant même où ces pages s'impriment, voici que tout à coup Falguière meurt. Il était parti pour Nîmes, assister à l'inauguration de sa dernière œuvre, le *Monument d'Alphonse Daudet*, dans ce clair et gai Midi qu'il aimait tant ; et, quand il en revient, il se couche et ne se relève plus. Avant de mourir, il travaillait au buste de M. Rodin ;

et l'admiration qu'il ne redoutait pas d'accorder à cet homme puissant doit être un enseignement pour plusieurs. La soudaineté brutale de sa disparition nous frappe; cependant qu'il s'en va à l'heure où est finissante cette époque à laquelle si intimement il appartenait et qu'il aura vivifiée de sa vie. Mais il débordera de son temps; et, quel que soit le désordre d'opinions où souvent nous entraîne l'émotion de la mort, l'on peut oser dire de lui déjà, qu'il est un des maîtres glorieux de l'art français.

20 avril.

# V

# M. FRÉMIET

# M. FRÉMIET

Adonné à un labeur d'art incessamment régulier, après plus de cinquante années de production se tenant, comme un ouvrier vigoureux, debout devant l'œuvre dans la plénitude de son énergie conservée et gardant la tradition des grands sculpteurs qui ont poursuivi la forme jusqu'à l'évanouissement de leurs forces, M. Frémiet est l'un des maîtres de l'époque contemporaine.

La noblesse de son existence et la fermeté de son caractère sont un exemple de vie : il a travaillé sans impatience et sans défaillance. Conscient de sa nature, appliqué à la suivre, il ne s'est jamais détourné d'elle ; et, n'étant pas fait pour la séduisante poésie des choses imaginées, il est demeuré un prosateur à la langue souple, ferme et précise, s'attachant à ce qu'il veut exprimer jusqu'au moment où il l'a compris, où il le tient devant ses yeux avec des détails vrais

et dans un ensemble vrai; et, par cette compréhension personnelle des choses comme par la sincérité de son sentiment, il est un artiste moderne, intéressé à nos émotions. Sans doute, il s'est longuement complu dans la recherche des époques lointaines, après avoir été retenu d'abord par le monde des animaux : tantôt curieux des temps préhistoriques où l'homme, être intelligent sans goût d'art ni désir de science, sait seulement garder par un effort de son corps la place qu'il a sur la terre, — tantôt s'arrêtant avec prédilection aux temps du moyen âge, durs et grands; ne venant que par accident à l'observation de nos jours et surtout dans le dernier état de son œuvre. Mais les choses du passé, apparues dans leur milieu et expliquées par ce qui les entoure, peuvent être considérées avec le sentiment du présent et son mode d'esprit : étudiées au point de vue de leur temps, elles ne sont que de la curiosité ou de l'érudition; étudiées au point de vue du nôtre, elles sont de la vie et elles sont de l'art.

M. Frémiet a pu produire ainsi l'œuvre moderne, qui seule passionne parce que seule elle est vraie. Et si, pour connaître sans imprécision l'art de ce travailleur d'élite, l'on pénètre jusqu'en l'intimité de son âme, on pourra noter qu'il est un intellectuel préoccupé de rendre constamment la vérité exacte que son intelligence

perçoit et qui jamais n'est entraîné par la suggestion des sens; on notera aussi que, maître de lui-même, il est un régulier dans l'art comme dans la vie, et que la rectitude de sa conscience est la conséquence de cette régularité; on notera enfin qu'en sa recherche du réel il est attiré toujours par ce qu'il y a d'essentiel dans la réalité des choses.

# I

## L'INTELLECTUALITÉ

Les hommes qui vivent dans le monde supérieur des idées ont une manière de comprendre la vie et de la sentir, en rapportant tout au désir de leur intelligence, qui leur donne, quelle que soit d'ailleurs la recherche de leur esprit, une personnalité commune : ils sont des intellectuels (1), divers de toutes les divergences de leurs tempéraments. Préoccupé des choses réelles qu'il perçoit, M. Frémiet se présente au milieu

(1) Ce terme, autrefois peu employé, n'est admis par l'Académie que pour exprimer une qualité des choses; le terme intellectualité ne l'est pas du tout. Cependant, de même que l'on dit un homme sensuel et la sensualité d'un homme, nous disons un homme intellectuel et l'intellectualité d'un homme.

d'eux avec les particularités d'une nature volontaire, qui jamais ne cède à l'entraînement des sens.

L'intellectuel est celui chez qui l'intelligence domine le sentiment, domine les sens et domine l'activité. Ces différents éléments de la vie psychique se rencontrent tous au reste chez chacun de nous et la prédominance de l'un d'eux sur les autres est toujours relative; même le plus souvent il se fait des alliances entre eux comme entre les éléments de la vie physiologique : les tempéraments sont le résultat de ces combinaisons. Ainsi qu'il y a, par exemple, des nerveux lymphatiques, il y a des intellectuels sentimentaux, avec prédominance là des nerfs, ici de l'intelligence; et de même que chez ceux-là les nerfs et la lymphe n'excluent ni le sang ni la bile, mais sont seulement par leur importance une marque distinctive, de même chez ceux-ci l'intelligence et le sentiment ne suppriment ni l'activité ni les sens.

La caractéristique de l'intellectuel est de rapporter tout au désir de son intelligence : ce qu'il voit et ce qu'il entend et ce qu'il apprend, aussitôt mis au point, est absorbé par elle. L'intellectuel comprend, le sentimental sent, le sensuel désire, l'actif agit. Les hommes de pensée sont tous des intellectuels, en opposition avec les hommes de rêve qui sont des senti-

mentaux et avec les hommes d'appétit qui sont des sensuels, en opposition surtout avec les hommes pratiques qui sont des actifs. Mais de telles oppositions ne sont guère que théoriques, faites pour nous faciliter la pénétration des choses, car dans la nature et dans la vie tout s'unit, tout se confond : les actifs peuvent être intellectuels comme ils peuvent être sentimentaux — ce qui est rare — ou bien sensuels : Napoléon est un actif intellectuel. Il faut retenir d'ailleurs que, à l'encontre de ce qui paraît superficiellement, le métier ne fait pas les intellectuels : quelques-uns s'occupent des choses de l'intelligence par occasion ou par vanité et leur seront toujours étrangers, même dans le succès; d'autres, auprès d'eux, employés par prudence ou par nécessité à la manœuvre de la vie matérielle, sont parfois des hommes de pensée, et non seulement aux heures libres de leur existence, mais jusque dans l'exercice de leur profession.

M. Frémiet est un intellectuel, avec prédominance très accentuée de l'intelligence sur les autres éléments de la vie psychique. Ses œuvres sont toutes d'un homme qui comprend. Que l'on regarde la *Jeanne d'Arc* même : où le sentiment pourrait si aisément dominer, l'intelligence l'emporte ; — même la *Femme enlevée par un gorille* : où dans leur exaspération pour-

raient éclater les sens, l'intelligence est la plus forte, ce qui fait que « l'horreur tragique y domine les idées repoussantes » (*Gazette des Beaux-Arts, Salon de 1887*). Constamment préoccupé de comprendre, il s'adresse surtout à la pensée ; aussi contente-t-il plus qu'il ne charme : ce qu'on éprouve à considérer les premières venues de ses figures, le *Porte-falot* de l'Hôtel de Ville ou le *Louis d'Orléans à cheval* du château de Pierrefonds, qui donnent en leur beauté l'impression sérieuse d'une chose saisie fortement. Et à sa puissance de compréhension se mêle un accent d'esprit, un goût de sourire à l'aspect de ce qu'il observe, drame d'un moment qui nous passionne et qui devient si petit dans le continuel recommencement des heures et des êtres, — si grand pourtant par l'idée ; et son sourire est bien celui d'un intellectuel, l'ironie d'un spectateur, extérieure au fait, qui n'est pas du tout celle du sentimental, mêlée à la chose même dont il souffre et dont il vit : ainsi le petit singe qui s'amuse à regarder l'*Éléphant* du Trocadéro, blessé et gémissant, et qui s'en moque ; ainsi le colimaçon contemplant la lutte des *Orangs-outangs et du sauvage de Bornéo* et assistant en promeneur à cette grande tragédie primitive qui n'est pour lui que du bruit. Cependant que dans le si joli groupe du musée du Luxembourg, le *Jeune Faune*

*jouant avec des oursons*, cet esprit se montre librement en toute sa finesse, sa justesse et son aisance.

Parmi les intellectuels, les uns poursuivent le rêve ou l'idée imaginée, les autres l'idée réalisée. Ceux qui s'éprennent du rêve prêtent aux choses la forme de leur choix ; ils regardent le ciel où devant leurs yeux passent des féeries, et ils se confient à la nature qui les inspire ; inductifs, intuitifs, ils répètent non ce qui est ou a été, mais ce qui en eux-mêmes leur apparaît, et ils créent des êtres fantaisistes ou symboliques, donnant la représentation de ce qu'ils imaginent. Les autres donnent la représentation de ce qu'ils voient, de l'idée déjà réalisée : ils déduisent. Comme ils écrivent, non le poème, mais l'histoire de la vie, ils sont arrêtés par le fait, recherchent le document ; et quand ils ne peuvent connaître exactement l'entité qu'ils interrogent, du moins la veulent-ils telle qu'elle a dû exister, non telle qu'elle l'aurait pu : jamais ils n'inventent ; ce qui appelle leur intelligence, c'est la chose vécue, la réalité personnelle des hommes dans leur forme extérieure, avec la vérité du costume, des accessoires, du milieu, et dans l'état saisissable de leur âme. M. Frémiet s'attache à l'idée réalisée et sa préoccupation des choses réelles est incessante : animalier, il est attiré par l'animal tel qu'il le voit dans les manifestations déter-

minées de l'individu, par l'animal domestique surtout dont il note avec rigueur l'état qu'il exprimera, sans vouloir jamais tirer de son étude une idée générale. De même, pour l'homme, il est absorbé par un continuel souci de la précision, depuis ces petits soldats impériaux, — qu'avait commandés l'empereur voulant en composer une sorte de revue militaire du second Empire, — qu'il met en couleur avec de la poussière de drap d'habillement et qu'il cuirasse et qu'il galonne (1), jusqu'au *Meissonier* de Poissy, cherché dans la familiarité exacte de sa vie de chaque jour.

Les sens, agents de la vie matérielle, le sont aussi de l'intelligence ; et comme c'est par eux que les choses du monde extérieur arrivent à notre pensée, elles la frappent, selon la nature de l'intermédiaire, de façon si différente que les intellectuels curieux de la réalité voient souvent la vie diversement. Chez les uns, qui sont des intellectuels sensuels, les sens, dont la personnalité se développe en raison de l'importance qui leur est donnée, retiennent ce qu'ils perçoivent et ne

(1) Ces très belles petites statuettes, dont quelques-unes seulement avaient été reproduites, ont disparu dans l'incendie des Tuileries. Seule, celle de Napoléon III a été sauvée : on l'a retrouvée, après la guerre, dans une annexe du palais, où elle servait de milieu de cheminée au cabinet d'un membre de la Commune; elle est aujourdh'ui à arnborough.

le transmettent à l'intelligence que modifié par eux, à chaque instant choisissant autour d'eux ce qui matériellement les frappe davantage. Frappés par les sens, ces hommes touchent de même ; et ils sont à la mode de leur temps dont ils expriment la fleur, maîtres puissants parfois, comme Rubens, comme Fragonard. Chez les autres qui, ne subissant pas cet entraînement, voient la réalité en intellectuels purs, — et tel est M. Frémiet, — les sens communiquent directement ce qu'ils perçoivent à l'intelligence. Tout à fait dépendants d'elle, ils n'agissent jamais pour leur compte : ils lui apportent indistinctement tout et elle élimine ce qui lui est inutile ; puis peu à peu, d'eux-mêmes, par habitude ou plutôt par éducation, ils négligent de percevoir certaines choses qui se présentent à eux et qu'ils savent indifférentes. De tels hommes, positifs sans être sensuels, n'ont en leur génie aucun des éléments qui appellent la foule et ils ne peuvent devenir à la mode que par accident.

Ainsi expliquera-t-on que M. Frémiet, cet intellectuel pur, n'ait jamais été un artiste à la mode. Et le fait est d'autant plus notable que les occasions en ont été nombreuses pour lui. Connu très jeune du public, il expose avec éclat le *Gorille traînant le cadavre d'une femme*, que le jury a écarté à cause de la laideur du

sujet, mais que M. de Nieuwerkerke fait placer à côté du Salon dans une salle où on le verra mieux et plus bruyamment; il modèle sa suite des *Soldats impériaux*, si captivante alors; au lendemain de l'invasion, il montre sa *Jeanne d'Arc*; et chaque fois le succès lui vient, mais non la vogue qui est l'admiration préconçue de tout ce qu'un homme pourra faire. Il est très considéré de ses contemporains, mais sans empressement : les artistes attendent que ce maître, qu'ils savent incontestable, ait soixante-cinq ans pour lui donner leur médaille d'honneur, et en s'ouvrant à lui plus tard encore l'Institut s'honore tardivement. La mode va aux sensuels et aux sentimentaux, parce que toute foule, même d'élite, juge avec ses sens ou avec son sentiment; et, si parfois elle se laisse entraîner par un intellectuel pur, ce ne sera que par un esprit préoccupé du rêve, par Eschyle ou Michel-Ange. La foule peut avoir des crises d'imagination, non des crises de raison. Mais qui osera dire, pour s'en plaindre, que la raison soit plus sûre d'elle que le sentiment? M. Frémiet intéresse, il étonne même par la grande beauté de son allure, mais il ne séduit pas; et la foule, dont l'impressionnabilité constante marque le tempérament féminin, veut toujours être séduite.

Pour n'avoir pas été un artiste « du jour », M. Fré-

miet n'en est pas moins profondément un artiste « de l'époque », car, à quelque temps du passé qu'il se complaise, il le comprend et il le représente en homme d'un temps nouveau. A s'occuper seulement des dates, on supposerait à la vérité qu'il est un artiste du second Empire, mais les dates trompent. D'une famille bourgeoise de Bourgogne, Emmanuel Frémiet, né à Paris en 1824, élevé dans l'admiration et dans la familiarité de son oncle le grand Rude, fut pris très jeune du sentiment de la plastique et du goût de la ligne : il reçut ses premières leçons de sa tante Sophie Frémiet, devenue Mme Rude, et d'un de ses oncles, Werner, peintre d'histoire naturelle au Muséum, qui lui fit exécuter des dessins lithographiques et le paya cinq francs par mois, puis vingt francs plus tard. Il gagnait peu, mais il préparait fortement sa vie, faisant occasionnellement au Jardin des Plantes ces dessins d'étude, qui le familiarisaient avec l'animal et devaient donner dans l'avenir une si grande assurance à sa perception de sculpteur. Il travaillait avec âpreté, suivant assidûment les cours d'art décoratif de la rue de l'École-de-Médecine, ne reculant devant aucun effort, acceptant même d'être peintre de la Morgue, — ambitieux seulement de devenir, à l'atelier de la rue d'Enfer, l'élève de Rude. Rude hésitait à l'encourager; con-

scient des duretés et des déceptions du métier, il y mettait une réserve imposée par sa reconnaissance envers la famille du jeune homme, qui l'avait jadis protégé et adopté; pourtant il devint son maître.

Dès 1843, M. Frémiet débutait au Salon. Très vite il y fut distingué et entouré; mais c'est sous le second Empire seulement, après une première recherche de lui-même et un travail déjà long, qu'il devait arriver à l'heure de sa virilité; et cependant il ne sera pas encore un homme de ce temps-là. Le même phénomène se produisait pour Puvis de Chavannes âgé des mêmes années que lui et n'appartenant pas non plus à l'époque qui semble le réclamer. Mais les causes et les effets de cette ressemblance sont divers : tandis que Puvis de Chavannes, visionnaire préoccupé du rêve, crée en précurseur l'œuvre du temps à venir, M. Frémiet, dans un développement régulier de son intelligence et de son art, n'arrive qu'assez tard, vers 1870, à ses productions maîtresses, qui naturellement, dès lors appartiendront à ce même temps.

C'est au Salon de 1870 que va paraître, avec les *Chevaux marins* de cette fontaine de l'Observatoire dont Carpeaux compose le couronnement, la statue de *Louis d'Orléans*, pour le château de Pierrefonds, qui semble ouvrir la série des œuvres à grand caractère.

Le maître sculpteur, parti de l'étude du cheval et arrivé à l'étude de l'homme, modèle maintenant la belle suite de ses figures équestres : la *Jeanne d'Arc* de Paris en 1872, le *Grand Condé* en 1881, *Etienne le Grand, prince de la mer*, en 1882, le *Porte-falot* de l'Hôtel de Ville en 1883, la *Jeanne d'Arc* de Nancy en 1889, *Velazquez* en 1890. Et de plus en plus il s'intéresse à l'homme, le représentant tantôt aux époques lointaines cherchées par la science ; tantôt aux âges plus récents de l'histoire ; venant enfin à son siècle même. C'est dans ces œuvres qu'il se présente à nous comme un artiste à la fois pénétré de la vie qui nous anime et apportant l'élément de sa personnalité à la formation du temps que nous vivons : ses premiers ouvrages, qui ont une valeur d'art très importante, n'étaient, intellectuellement, qu'une préparation ; ils indiquaient la route où il devait s'engager et où de plus en plus s'affermirait son intelligence. Sans doute son apparence de modernité n'éclate point aux yeux comme celle de M. Falguière, parce que le plus souvent nous jugeons d'abord avec nos sens : il n'en demeure pas moins, et par la nature et par le caractère de son intellectualité, un artiste moderne.

Grâce à l'évolution régulière des générations et au travail ininterrompu de l'hérédité, tout homme bien

doué vient à la vie avec une nature disposée à la compréhension du temps où son être va se développer comme à celle du milieu local où il est né. Puis, plus tard, arrivé à la possession de sa force et de sa conscience, par ses goûts et par sa volonté, il se donne à son époque ou il se refuse à elle : M. Frémiet, qui avait compris le second Empire, ne devait pas trouver pour lors sa satisfaction intellectuelle. Que l'on considère sa *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides : la Libératrice sainte à cheval, toute droite, — montrée à la foule en une heure de consternation, et dont l'image est plus patriotique que des agitations et des cris, parce qu'elle est la Foi sans laquelle il n'y a pas d'action, — a un calme dans sa confiance et un sérieux dans sa volonté empreints d'une telle réserve qu'ils sont bien des traits de l'époque réfléchissante où, malgré les désarrois de chaque jour, l'âme de la nation se ressaisit. Que l'on considère encore son *Velazquez* : comme le mouvement en est sobre et souple, et comme il redit selon notre idée l'élégance ondulante et discrète des êtres vraiment élégants qui vivent parmi nous !

Chaque intelligence produit son impression personnelle ; chaque catégorie d'intelligences une impression déterminée. Ainsi les intellectuels de la nature de

M. Frémiet nous frappent par leur exactitude et leur sincérité : on éprouve qu'ils ont représenté ce qu'ils ont vu, sans arrangement, sans exagération, et alors simplement on s'arrête auprès d'eux. Ils n'ont pas la tentation sublime des poètes de transformer les choses, ni le goût de les enrichir, ni la curiosité d'en chercher les équivalences : toujours ils restent dans la concision même du fait. Une telle nature d'intellectualité, rare chez les peintres que la couleur enivre, est fréquente chez les sculpteurs qui constamment ont devant les yeux une forme ; elle était commune aux statuaires français du xv[e] siècle, et elle existe chez M. Frémiet, puissante et intense. Cette impression de sincérité et d'exactitude, ainsi produite, cause, par la confiance qu'elle fait ressentir, un sentiment de calme, non pas ce délassement de vivre que procurent parfois les œuvres enveloppantes et tranquilles des poètes, mais ce repos que donne la vue des choses présentées dans leur réalité simple. Sentiment de calme qui vient aussi de l'unité rigoureuse de pensée que de tels esprits apportent dans chacun de leurs ouvrages : ils sont préoccupés par une vision unique et précise, et ils ne se laissent détourner d'elle ni par les caprices de la fantaisie ni par les émotions accidentelles des sens, non plus que par la poursuite de la synthèse et du symbole

qui élèvent la nature au-dessus d'elle-même en l'abstrayant de ses contingences. Les œuvres de M. Frémiet sont toutes marquées de ces caractères, et parmi elles le maître artiste s'affirme bien comme un intellectuel, épris de la réalité, qui jamais ne subit la suggestion des sens.

## II

## LA CONSCIENCE ESTHÉTIQUE

Maître de lui-même par la résistance qu'il oppose aux entraînements de la pensée comme à ceux de l'action, M. Frémiet est un régulier dans la vie et dans l'art, et la conséquence normale de cette régularité est la rectitude de sa conscience.

Toute régularité a pour cause une absence d'entraînement : l'existence que rien ne dérange, que rien ne détourne, est régulière; elle est une vie se déroulant calme, sans secousses, sans inégalités. L'entraînement, qui nous inquiète alors que nous hésitons à lui céder, nous agite ensuite : l'agitation est un désordre de l'action ou de la pensée qui parfois est fécond, mais peu à peu nous y perdons la direction de nous-mêmes,

ce qu'on exprime en disant que nous sommes emportés par tout ce qui nous entraîne. L'absence d'entraînement est donc une absence d'agitation, — non de passion, car la passion est l'exercice naturel de la vie. Mais pour qu'un tel état ait sa valeur, il doit être nécessairement volontaire, provenir, comme chez M. Frémiet, d'une résistance, non d'un manque d'occasion ou d'une inertie de tempérament, car il ne constitue plus alors qu'une manière d'être vulgaire, une passiveté que quelques-uns acceptent, que le plus grand nombre subit. Voulu, il crée une régularité libre, qui n'est commandée ni par l'autorité des maîtres ni par la médiocrité des mœurs, et qui, réfléchie et conquise, se montre dans sa vraie beauté, si l'on observe auprès d'elle celle qu'impose l'habitude, cette activité involontaire qui ne sait arriver à se contenter qu'en se faisant chaque jour plus méticuleuse. Sans doute cet état enlève de l'imprévu à la vie, mais l'apparence monotone et austère qu'il lui compose ne semble faite que pour dissimuler et protéger sa véritable expansion; même, dans sa rigueur excessive, il arrive jusqu'à cette régularité quasi mécanique qui ordonnait les actes du philosophe Kant. Cependant une telle qualité préserve l'homme des excès qui, tous, sont la suite d'un entraînement; elle le fait sobre en le faisant réservé; elle le

dégage des besoins assujettissants qui compliquent et asservissent la vie, et elle lui donne, dans une nature simplifiée, cette essentielle vertu, l'indépendance, qu'en ces temps-ci le désir de tout avoir a faite si rare.

La vie de M. Frémiet est une vie régulière, sans heurts, sans aventures : aucune de ces agitations qui font les jours troublés ou qui les font troubles; une vie où il y a de la limpidité. M. Frémiet a constamment usé de cette exactitude qui est une mise en place de chaque chose et qui donne de la précision à l'activité comme à la pensée. C'est elle qui a éloigné de lui tous les empêchements de vivre, toutes les distractions qui absorbent l'homme et encombrent son existence; et il a aimé à se retirer dans la famille qui procure la joie saine et pleine, qui, défendant contre les attaques du dehors, consolant dans les incertitudes ou les tristesses, sait jouir pleinement des heures de triomphe, et qui est, de toutes les satisfactions humaines, celle qui nous rapproche le plus du bonheur.

Son art est régulier comme sa vie. Maître de lui-même et maître de son travail, il a eu de la persévérance, c'est-à-dire qu'il a agi continûment, et il a eu de la prudence, c'est-à-dire qu'il a agi sans précipitation. Dès lors, les succès ne pouvaient le surprendre ni les tracasseries et les déceptions le lasser, parce

qu'il était puissant par la force que sa régularité lui apportait et par la conscience qu'il avait de bien faire. Il ne se préoccupait pas des bruits qui distraient, n'ayant d'autre souci que le développement de sa personnalité ; désireux de tout exprimer, il allait de l'étude de l'animal, qui la première s'était offerte à lui, à l'étude de l'homme, et, dans un travail de déduction logique, arrivait à une transformation intellectuelle et morale de lui-même qui, après plus de vingt-cinq ans, devait l'amener à créer ses œuvres types : le *Louis d'Orléans* et la *Jeanne d'Arc*. Mais ce qui l'a aidé singulièrement à avancer dans l'art sans s'y dérouter, c'est la sûreté de sa connaissance fondée sur cette science de l'ostéologie que, tout jeune, il avait intimement apprise et où il s'était familiarisé avec les formes. Et, lorsqu'il allait succéder à Barye comme professeur au Muséum, c'est elle encore qui devait rendre son enseignement lumineusement clair en sa belle sobriété.

La régularité d'un homme, lorsqu'elle est voulue, a une conséquence logique : la rectitude de sa conscience. Celui qui, par l'autorité qu'il a sur lui-même, ne subit aucun entraînement suit avec calme une voie droite ; et, avec ses qualités nécessaires, la précision et l'exactitude, il est naturellement consciencieux, c'est-à-dire que, ayant le sens d'une vérité, il reste attaché à elle ; et

la rectitude de sa conscience est la récompense même de son effort à résister aux entraînements. Une telle manière d'être, qui s'applique à l'art autant qu'à la vie, peut appartenir à une époque ainsi qu'elle appartient à un homme.

Le temps présent, malgré sa confusion et ses incertitudes, a une conscience esthétique qui se manifeste par un désir constant de la vérité. Certes, et ceux-ci mêmes en ont le souci sur les lèvres, une foule d'artistes contemporains, sont dédaigneux d'elle comme de tout ce qui n'est pas le bénéfice de leur vanité,—occupés d'argent ou de succès, le plus souvent enlisés dans une habitude; mais ce n'est point dans la foule qu'on peut trouver la pensée qui la conduit, c'est chez ses maîtres. Ceux-là, et il en est de très humbles et d'inconnus et le nombre n'en est pas limité, désirent la vérité sincèrement, et ils la cherchent de toutes leurs forces, qu'ils veuillent exprimer par elle la réalité même des choses ou la vision qu'ils en ont; tandis que tous les autres, autour d'eux, impuissants ou sans volonté, au long de la course se laissent détourner de la route par la tentation qui les appelle. Pendant longtemps la conscience esthétique, résultat d'une éducation intelligente et régulière, avait été, en France, pour les artistes une qualité habituelle et générale; mais

depuis un siècle la mêlée des métiers et l'invasion de l'art par les indifférents l'ont eu vite oblitérée, faisant d'elle une sorte de privilège des grands. Aussi notre époque a-t-elle senti le besoin de reconquérir une conscience de l'art, et, dans la confusion toujours lente à se dissiper, il s'en est élevé une, nouvelle encore, mais plus désireuse dans son ardeur primitive de trouver cette vérité qu'au temps où elle avait l'habitude de la connaître.

La conscience du grand artiste existait assurément en M. Frémiet; il la tenait de Rude, surtout de lui-même, et il l'eût possédée en dehors de toute ambiance, mais l'on doit noter cependant qu'elle s'harmonisait aux nécessités du temps nouveau. Par une étude complète et en quelque manière définitive des choses qu'il devait connaître, il avait préparé sa vie et son œuvre et, quand fut venue l'heure de la production, il possédait la puissance de savoir, singulièrement utile lorsqu'on se sert d'elle comme d'un moyen et qu'elle ne doit pas remplacer la faculté de voir. Il avait cette faculté de voir aussi, et il la développa en regardant : déjà, tout jeune, composant des scènes d'animaux, des sujets de fables, tels que ce chat et cet oiseau qui boivent dans une même coupe, il s'attache scrupuleusement à n'exprimer que ce qu'il a observé. Si ce qu'il veut réaliser

est impossible à rencontrer dans sa forme complète, il le reconstitue à la manière d'un savant avec ce qui en reste et, ce qu'il ne peut voir, il arrive à le connaître : ainsi se montre à nous, admirable en sa vigueur, l'*Homme de l'âge de pierre* du Muséum qui danse les pieds en dedans, vainqueur de la bête, dans sa joie naïve, triomphante.

M. Frémiet étudie beaucoup ; et il produit beaucoup, parce qu'il a cette facilité de l'effort, si pernicieuse à quelques-uns par le goût qu'elle leur donne de l'œuvre trop tôt finie ; mais par le fait de sa conscience jamais il n'en abuse : son travail est facile, non hâtif. Sans doute il en simplifie l'exécution en ne la poursuivant pas dans ses détails, mais s'il agit ainsi c'est qu'il conçoit ainsi, et la personnalité des modèles n'en est pas diminuée. Car il garde constamment sa précision, retenant jusqu'à la fin devant ses yeux la forme vraie.

Avec une semblable conscience comme avec de telles habitudes de vie, il est naturel que ce maître ait eu autour de lui une influence saine. D'abord par l'idée qui se dégage de l'œuvre : dans une représentation du monde où les êtres divers passent, la beauté de l'homme, à côté de la laideur animale surgie parmi la hideur des grands singes violents, apparaît dans toutes ses noblesses ; et c'est l'énergie du *Louis d'Orléans*, l'élé-

gance du *Velazquez*, la bravoure du *Saint Georges*, la sérénité du *Chevalier croisé* qui, dans le geste de ses bras tout ouverts, montre écrite et déployée la parole de sa vie; et, les dominant, la magnificence de la femme, de la *Jeanne d'Arc*, qui, dans la vérité de son attitude réelle, évoque la sublime Foi : de telles visions élèvent les âmes et les réconfortent. Influence saine encore, parce que l'artiste a compris la dignité du travail, qu'il en a l'amour et qu'il le respecte comme toujours on respecte ce qu'on aime. Et, ce faisant, plein de vigueur et de calme, il y ajoute l'exemple de sa vie, constamment dominée par sa loyale admiration pour le grand Rude.

A l'atelier de Rude, M. Frémiet a rencontré Carpeaux; mais tandis que celui-là demeure fidèle à la discipline du maître et à son aversion de l'Ecole, celui-ci, désireux de soleil et de liberté, quitte la rue d'Enfer, remporte le prix de Rome et part pour l'Italie. Carpeaux, nature bruyante, magnifique et dévergondée, et dont l'exubérance voilait la tristesse, a rompu avec Rude; M. Frémiet, resté à ce foyer d'art, garde pour ce dernier un attachement, dangereux à la vérité, car il risque d'être une diminution de l'individu, un de ces attachements fréquents chez les artistes qui, ayant approché un grand homme, sont demeurés à son ombre, —

rares et dignes d'être admirés chez ceux qui, malgré ce lien, sont devenus par l'affirmation d'eux-mêmes des hommes d'élite. Mais, séparé de Carpeaux, M. Frémiet ne l'a pas oublié, et, quand l'architecte Davioud a achevé les plans de la fontaine de l'Observatoire, il insiste, alors qu'il va commencer les *Chevaux marins*, pour faire confier à son camarade le couronnement de l'œuvre; et voici, engagés dans un travail d'ensemble, ces deux hommes si divers : la sensualité fougueuse de l'un s'est alliée à la régulière énergie de l'autre dans un effort superbe, et leur œuvre va devenir une des beautés de Paris. Au-dessous des *Parties du monde*, de ces quatre femmes supportant la Terre, qui figurent bien, avec leur débordement de vie, l'humanité en mouvement dans son incessant désir, sont les huit chevaux de M. Frémiet, émergeant du bassin de la fontaine, réunis deux à deux : ils se cabrent, ils hennissent, frémissants; ils semblent impatients d'emporter le monde vers son avenir; ils sont puissants et indomptables. Par un bonheur rare, la collaboration de ces deux artistes si dissemblables, dont l'un avait exprimé l'époque finissante et dont l'autre allait s'unir à l'époque nouvelle, n'avait pas eu pour eux les dangers d'un travail en commun. A voir le bel emballement des chevaux de M. Frémiet, on sent que le contact de Carpeaux a excité en lui

une fougue, mal compatible, il est vrai, avec le calme de son art, mais qui ne lui est point pernicieuse parce qu'elle est et consciente et accidentelle; et il n'en a pas moins conservé jour à jour cette inaltérable régularité dans l'art et dans la vie qui le rendaient maître de lui-même.

## III

## LE SENTIMENT DE LA RÉALITÉ

Constamment préoccupé de la forme, M. Frémiet a le sentiment profond d'une réalité, non pas apparente seulement, mais essentielle, puisqu'elle exprime toute la vérité d'un être. Et, bien que ce ne soit jamais l'idée qui l'attire d'abord, l'idée forcément doit se dégager d'une telle expression.

M. Frémiet considère l'aspect des êtres. Il recherche leur forme, non leur pensée, sachant bien au reste que la vérité aperçue de l'une doit mener à l'autre, car notre corps est sans cesse façonné par notre esprit, et toute manière d'être de l'animal ou de l'homme est la manifestation d'un instinct ou d'une pensée. Qu'il étudie les hommes ou les animaux, ce qu'il voit en eux c'est leur réalité. Initialement, il est séduit par ce qu'elle a

d'accidentel : observateur des bêtes, il a retenu dans leur rigoureuse précision des faits divers de leur vie, il a cherché ou surpris le mouvement qui exprime un détail vrai, comme dans la *Grenouille attachée* ou dans le *Chien blessé* du Luxembourg; mais déjà, il est intéressé par autre chose, et, s'il s'applique particulièrement à la reproduction d'un geste, il poursuit en même temps l'exactitude entière de l'individu. Et il ira de plus en plus vers cette réalité essentielle qui n'est autre que la vérité habituelle de la forme; car chaque forme humaine ou animale a un ensemble d'états qui constituent sa personnalité, plus multiples chez l'homme en qui se joignent les notations indéfinies de la pensée aux expressions de l'instinct.

La réalité essentielle, ainsi poursuivie, ne se généralisera pas : elle demeure la forme par laquelle se détermine l'individualité de chaque être, et jamais elle ne se traduit en synthèse. L'effort de M. Frémiet tend à la représentation simple de l'objet regardé, et telle était dans sa naturelle aisance, en dehors des théories et des « manières », le travail des vieux imagiers français, de ceux qui sculptaient le chœur de Chartres ou le portail de Vézelay. Leurs connaissances sans doute étaient primitives, mais leurs yeux avaient la même intelligence et la même pénétration que les nôtres, et ils

exprimaient ce qu'ils voyaient. Ils étaient des réalistes et ils sont les ancêtres intellectuels de M. Frémiet. Dans l'œuvre grandiose et complète des cathédrales dont les architectes étaient les poètes, eux, les sculpteurs, écrivaient la prose, souriante ou âpre. Et si comme eux, qui pourtant travaillaient parmi l'immensité des monuments, il n'a pas le sentiment de l'art monumental, c'est que les réalistes, par leur conception même des choses, ne les voient jamais plus grandes que nature. Car il faut observer que l'aspect monumental n'est pas produit seulement par la grandeur de la forme, mais vient surtout de la vision de l'artiste : il ne suffit pas d'agrandir une figure pour la rendre colossale. Tout ce qui dépasse la nature est fait de poésie, partant d'irréalité : aussi M. Frémiet, arrêté par sa science impeccable des proportions dans la réalité qui est son domaine, n'a pas le goût des grandes choses; même, la plupart de ses figures dans le plein air paraissent petites. Et si, à voir en sa beauté simple la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides, une telle idée ne nous vient pas, c'est sans doute qu'elle est une femme et que sa petitesse nous plaît : au reste, quand il en fit, en 1889, une répétition pour la ville de Nancy, se souvenant de certaines critiques, peut-être superficielles, qui tenaient la guerrière trop menue pour son

cheval, il agrandit la femme et l'ensemble n'y gagna point.

Tandis que, en sculpteur, il s'assimile la réalité des choses, M. Frémiet pénètre en homme leur raison d'être, et elles lui inspirent de l'ironie ou de l'enthousiasme. Son exactitude de travailleur n'en est pas diminuée, car, en composant une Jeanne d'Arc, jeune fille forte, victorieuse et inspirée, il ne songe pas à exprimer une idée, — qui devra naître spontanément; mais cette idée, il l'a et elle l'éclaire. C'est ainsi qu'il observe en fabuliste des scènes d'animaux avec une ironie, qui n'est pas, comme celle de M. Falguière, l'esprit de la forme, mais qui naît uniquement d'une accidentelle expression : tel cet ourson emmené en captivité par l'homme et qui, à la façon d'un enfant conduit à l'école pour la première fois, se défie de l'avenir avec une grimace. Puis quand il vient à la vie humaine, il se prend d'une admiration qui s'affirme nouvelle devant chaque modèle nouveau : sentiment qui, dans le *Tambour* du monument de Raffet, ira jusqu'à l'émotion.

Cette réalité qu'il aime, M. Frémiet l'obtient par l'étude rigoureuse de la nature. Comme il a une connaissance approfondie et assurée de la structure de l'homme et des animaux, il perçoit très vite les particularités de chaque être et il examine alors chaque

sujet dans son individualité propre : s'il sculpte les petits soldats impériaux, un soldat de chaque arme passe à son tour devant lui; s'il travaille au groupe de l'*Ours blessé*, son modèle d'homme est un colosse, surnommé Thomas l'Ours, énorme et violent, qui se nourrit de viandes crues et se présente comme réformé du service militaire « pour voracité de la faim ». Il s'attache passionnément à la personnalité d'un animal, et à chacun de ses cavaliers il donne le cheval qui lui convient, car tel homme ou telle femme doit monter tel cheval, et celui d'*Isabeau de Bavière* ne sera ni celui du *Grand Condé* ni celui de *Jeanne d'Arc*. Et il se documente, afin de trouver les bases nécessaires pour assurer son idée et pour se diriger dans la recherche de ses modèles et dans leur arrangement : il se documente dans la science, étudiant en naturaliste les squelettes des animaux qui manquent à la vie d'aujourd'hui, représentant les énormes singes dans leur réalité vivante ou disparue, copiant sans s'émouvoir de leur laideur les grands orangs-outangs de Bornéo; il se documente dans l'histoire, désireux d'y saisir les figures effacées, cherchant parmi les feuillets enluminés des manuscrits les images vraies d'autrefois. Ainsi, parce qu'il a ajouté à la connaissance générale des êtres l'observation accessoire de leurs particularités, il est arrivé

à tenir de ses yeux la vérité accidentelle de chaque individu.

Attiré par cette réalité individuelle de l'être qu'il étudie, M. Frémiet doit être un analyste. Pour lui, le général n'est qu'un point de départ, une indication dans la recherche du particulier; et, partant de là, jamais il n'y revient, parce que son esprit jamais n'est porté vers la synthèse.

L'analyse est en soi un procédé réaliste, puisqu'elle s'occupe de toutes les particularités qui donnent à un chacun pris à part sa physionomie, et que tout détail est réel. Chez les psychologues elle s'applique à des états d'âme, chez les sculpteurs à des formes; mais qu'il s'agisse de formes ou d'états d'âme, alors qu'elle est un but pour le réaliste amené par elle à la connaissance complète de l'objet, elle peut être seulement un moyen pour le chercheur de l'idée qui ne se renseigne sur le particulier que pour la compréhension du général. C'est ce qu'elle fut pour Barye qui s'est, lui, exprimé par la synthèse : aussi les figures de Barye et celles de M. Frémiet ont-elles une signification très différente. Barye observe ce qu'il y a de commun dans les animaux d'une même espèce, et, créant une image représentative de plusieurs impressions, il arrive à exprimer par l'animal un symbole, qui se retrouve au reste dans l'ico-

nographie de tous les peuples; et ses animaux simplifiés ont des caractères universels qui font d'eux des types. En leur état momentané ils ont un aspect général : ce lion piqué par un serpent est l'animal puissant qui souffre ; — ils montrent leur espèce : ce tigre en sa souplesse est le tigre ; — ils sont des entités, non des individus. L'observation de M. Frémiet est tout autre, parce que tout autre est son désir; et il isole en analyste les individus pour leur restituer leur vie propre au moyen d'indications qui font que cet être est tel être et non pas tel autre : celles mêmes de ses petites œuvres qui ont un caractère de fable nous intéressent par l'anecdote, non par le symbole. S'il représente saint Louis, il cherche l'homme vivant que fut saint Louis, droit et prudent dans son aspect du moyen âge, et non un type de prudence et de droiture. Si c'est le Grand Condé, il note sa réalité jusqu'en son cheval, et lui donne un de ces coursiers espagnols au chanfrein busqué, si fort à la mode sous le règne de Louis XIV, parce qu'ils répondaient par leur forme et par leur mouvement aux façons de l'époque; et ainsi le cheval semble fait pour l'homme et se mêle à son individualité.

C'est le goût de l'analyse qui a déterminé en M. Frémiet le goût de la diversité des sujets : curieuse de

détails, elle est amoureuse de la nouveauté. Il y était porté aussi par cette conviction qu'un artiste, avec les moyens de son art, doit pouvoir rendre tout ce qui en dépend. Et il s'est attaché aux époques les plus variées, appliquant à l'étude de ceux qui les ont vécues ses procédés d'analyse singulièrement affermis par la justesse de sa vision. Car la justesse de la vision reste la qualité dominante de ce maître, et elle est le primordial élément de sa force. Il regarde les hommes et les animaux et il les voit en la précision de leurs traits et dans l'exactitude de leur forme, ne cherchant pas leur physionomie propre sur leur seul visage, mais dans tout leur corps, dans tout ce qui de chacun d'eux fait un être à part. Il ne se laisse point détourner de l'individualité de son modèle, jamais troublé par le rêve, jamais entraîné par l'idée ; et — ainsi qu'il apparaît avec éclat dans la *Jeanne d'Arc* — l'idée d'elle-même se dégage, cependant que le maître sculpteur demeure exclusivement préoccupé de la réalité essentielle des objets qu'il contemple.

# VI

# M. BESNARD ET M. CARRIÈRE

# M. BESNARD ET M. CARRIÈRE

Il y a chez ces deux artistes si profondément divers, dont l'un s'exprime en joie, l'autre en souffrance, et qui apparaissent comme deux sommets opposés vus au couchant du soleil, l'un couvert de neige et se diaprant sous la lumière de tous les roses, de tous les bleus, de tous les violets et de tous les jaunes, l'autre rocheux et, sous son voile d'ombre, demeurant immuablement gris dans sa beauté pénétrante, — un caractère commun qui les détermine et qui les marque : le cachet de l'étrange. De quelque manière qu'on soit impressionné par eux et à quelque profondeur qu'on s'éprenne de leur art, l'on éprouve qu'il y a dans leur œuvre quelque chose d'anormal et que leur effort, pour beau qu'il soit, garde une imprécision décevante. Ce caractère a ceci de très frappant qu'il se présente à nous comme un état essentiellement moderne, quasiment impossible à découvrir

parmi les artisans du passé : ni les maîtres qui déconcertent par l'excès de leur puissance, ni Michel-Ange, ni Léonard, ni les artistes qui ont eu une conception des êtres curieusement particulière, comme Ambrogio Lorenzetti, ou Jacques Callot, ou Vermeer de Delft, n'ont cet aspect d'étrangeté.

La singularité de la pensée se traduit chez M. Besnard et chez M. Carrière par une exécution, voulue à la fois large et quintessenciée, qui, dans sa bizarrerie, traduit leur émotion, et par ses effets surprenants a pour nous la séduction et l'effroi des choses insoupçonnées. Sans doute une pareille manifestation d'art est nouvelle; et, puisqu'elle est familière encore à d'autres grands artistes du temps présent, à M. Rodin, par exemple, on peut en déduire qu'elle résulte de ce temps même, et considérer cette affirmation tourmentée de quelques-uns, indifférente aux chercheurs réguliers de la beauté et de la vie, comme la forme esthétique de la névrose moderne. C'est par un tel état, par ce sentiment suraigu des choses toujours insatisfait dans sa curiosité et dont l'acuité obsède, que l'œuvre nous inquiète en la richesse de ses beautés captivantes.

La névrose moderne a touché notre vie dans toutes ses directions; mais, alors qu'en entrant dans notre domaine intellectuel elle n'en a pas diminué la valeur,

elle est le signe d'un âge de transition, non d'une époque de décadence; et ainsi elle se trouve n'être pour nous qu'une excitation passagère, non cet énervement des fins de race dont un infaillible symptôme est l'effort improductif. L'un et l'autre, M. Besnard et M. Carrière ont été envahis par cette commune troublance, cependant que leurs deux tempéraments s'exprimaient avec toute leur diversité, et tandis que l'expression de l'un était une sensualité passionnelle, celle de l'autre se formulait en une tendresse inquiète.

## I

## LA NÉVROSE MODERNE

Tout ce qui se perçoit d'étrange dans l'œuvre de M. Besnard comme dans l'œuvre de M. Carrière est la marque exacte d'un état moderne de névrose et le résultat naturel d'un mode de penser commun à beaucoup d'hommes de notre temps.

Il serait indigne de la valeur de ces deux artistes — et une telle interprétation d'eux les abaisserait au rang de ces amuseurs ou faiseurs de tours qu'on rencontre dans tous les arts et dans toutes les profes-

sions — de croire que la façon inusitée de leur travail est un procédé, une combinaison bonne pour frapper les esprits en attirant les yeux. Après nous avoir arrêtés, leurs œuvres nous retiennent, ou du moins ceux d'entre nous qui naturellement, sans éclat et sans bruit, se laissent toucher par l'émotion émanée des formes apparues, — et c'est là une preuve qu'il y a en elles une pensée; mais il semble inutile de défendre ces hommes d'une pareille imputation. Il se passe en eux la suite ordinaire et logique des phénomènes de l'entendement, depuis la conception première de l'image jusqu'à la dernière caresse de couleur ou d'ombre donnée à la toile peinte; et tous ces états successifs sont faits de la même inquiétude et du même désir. Ainsi le goût de l'étrange existe en leur esprit, et il a cette double originalité, qu'il leur est personnel parce qu'ils le tirent directement du milieu où ils vivent, et que dans son accidentelle raison d'être il se présente comme un élément d'art nouveau. M. Besnard et M. Carrière sont séduits par ce qu'il y a d'inexprimé dans l'étrange; ils le distinguent à même de la réalité qui les entoure avec une intelligence singulière, se plaisent à l'y saisir et le retournent en leur imagination chercheuse, parce qu'ils vivent dans une surexcitation de l'idée.

Physiologiquement, la névrose est une hyperesthésie des nerfs, par conséquent des sens ; et cette sensibilité extrême, qui peut devenir douloureuse, comme devient douloureux tout ce qui est aigu, crée une susceptibilité générale de l'être. Dès lors, névrosé, l'homme s'agite, il a une fébrilité inquiète, et la vivacité de son excitation lui est une cause d'entraînement ; dans sa fougue d'impressions, il s'émotionne avec excès et il prend le goût de s'émotionner toujours, qui est pour lui la raison d'une curiosité constante. Mais la névrose a ses gradations multiples ainsi que toutes les manières humaines : quelquefois animation légère de l'individu qui secoue son activité, elle peut se dévergonder jusqu'à n'être plus dans un désir devenu impuissant qu'une lassitude et qu'un dégoût ; au reste, elle a une tendance continuelle à s'accroître si, tandis que la sensibilité s'exaspère, la volonté ne la maîtrise pas.

L'énervement est une anomalie de la vie, sans doute fort connue dans l'histoire des mœurs où elle s'observe surtout comme une qualité accidentelle des femmes, chez qui c'est d'abord un besoin exagéré de vivre pour devenir ensuite un abandon et une divagation. Que l'on cherche des neurasthéniques parmi les Romaines du temps des Césars ou parmi les Parisiennes du XVIII^e siècle, on en trouvera des foules, bien que cet

énervement ne soit jamais un état général et demeure en quelque sorte une invitation du milieu à laquelle répondent seulement certaines natures, de même qu'on voit une atmosphère humide n'être pernicieuse que pour certains tempéraments; il reste, si épidémique et si fréquent qu'il puisse être, un cas s'appliquant à des individus déterminés, d'autant plus dangereux pour ceux qu'il influence qu'ils ont une résistance de volonté moindre. Ce n'est donc pas nos contemporains qui ont innové l'exaltation nerveuse, et chaque époque incertaine de ses désirs l'a connue; mais ce qui est un phénomène nouveau de notre vie, c'est que cette névrose s'y soit exprimée dans l'art. Si l'on se reporte à quelque âge du passé, à telle période énervée, comme le fut par exemple celle de 1780, troublée par toutes ses indiscrétions et par tous ses doutes, on y voit peindre Greuze et Heinsius, Fragonard et Chardin, de qui la puissance enchantante est faite de grâce et de calme; on y voit fleurir un style décoratif qui trouve sa magnificence dans sa sobriété, étant l'expression d'art usuel la plus simple de tous les temps. Il y a dans une telle contradiction de vie et d'art un problème d'histoire sociale, déroutant d'aspect, mais dont il existe nécessairement une solution, — que peut-être il convient de chercher dans un dédoublement des esprits, causé ici par le besoin

impuissant où l'on était de réagir contre les complications de l'époque finissante de Louis XV et qu'avec des illusions, l'on s'efforçait de contenter, — car il ne suffit pas de ne pas comprendre une chose pour qu'elle soit sans raison.

Cependant, bien que la névrose, en tant que force, ait fait parmi nous sa première apparition dans l'art et qu'elle soit un phénomène social propre à la génération actuelle, elle a pu, avant nous, toucher personnellement des individus; du moins elle en a frappé un avec éclat: c'est Francisco Goya y Lucientes. Il faut ajouter aussitôt que Goya, dont l'œuvre, à l'heure de sa mise au jour, « ne ressemble à rien de connu », est un moderne né d'avance ou plutôt un homme dont la pensée, plus encore que la vie, s'étend sur deux siècles, et qui, venant de Velazquez, s'avance vers nous. Les temps où il peint, ceux de Maria-Luisa et de Godoy, pour inquiétants qu'ils puissent être, ne suffisent pas à l'expliquer, car il est isolé parmi les artistes qui l'entourent : Goya reste un *accidentel*, qui tire de sa nature plus que de son milieu les éléments de son originalité, et la personnalité de sa vision, aiguë et âpre, se développe normalement, sans devenir cette hyperesthésie meurtrière et factice dont va s'exaspérer la nature de Poe ou celle de Baudelaire. Aussi pouvons-

nous considérer Goya comme un précurseur singulier, en qui s'aperçoivent déjà les vivantes et mouvantes fantaisies de M. Besnard et les tristesses sentimentales et voilées de M. Carrière; plus tard, tel autre peintre pourra passer, comme Tassaërt, qui exposera sa nerveuse irritabilité en de douloureuses pâleurs, mais sans donner à son œuvre la vigueur de la beauté. Toutefois, bien que cette expression d'art ait une prédécession et que Goya en soit un annonciateur, bien qu'au surplus l'influence des Japonais en eût autorisé les bizarreries et que l'enseignement des impressionnistes ait été une inspiration pour M. Besnard et pour M. Carrière lui-même, — sans jamais être cependant, une direction, car entre eux et les impressionnistes il y a une opposition morale, — la névrose moderne apparaît comme une force d'art nouvelle tout à coup, vers 1880, et elle pourrait se dater avec tel tableau de M. Besnard ou de M. Carrière, avec une figure de M. Rodin.

Notre époque est inconsistante, mobile en ses incertitudes, instable en ses indécisions; et il y a de la précipitation dans son passage. Cette hâtive diversité d'être fait les nerfs fragiles et impressionnables, et devient la cause d'une inquiétude de la pensée et d'une insatiabilité du désir qui déroutent les faibles et qui exaltent les forts : c'est l'état moderne de névrose où sont entraî-

nés beaucoup d'entre nous, les uns surélevés, éclairés qu'ils sont en des coups de lumière violente, les autres abattus par lui. Les causes sont nombreuses d'un tel emportement. D'abord le temps a été rendu plus rapide par le nombre des besognes qu'on y fait entrer, l'organisation de vivre s'est compliquée, si différente de celle d'un XVII[e] siècle, sobre et régulière, et la vie est devenue une course où nous éprouvons en courant toujours comme une sensation de brûlure, — sans jamais atteindre le but à l'heure que nous fixons : ceux même qui, plus forts, semblent résister à la poussée générale ou du moins s'en tenir à l'écart, à quelque instant sont touchés, puisque vivant dans notre atmosphère ils en éprouvent, une impression. La multiplicité des émotions et des idées en est une seconde cause : jamais les hommes n'ont été si troublés de sentir et de savoir parce que jamais ils n'ont été en communication avec une aussi grande quantité d'hommes, ni dans le passé par les sciences de l'histoire qui se laisse de plus en plus pénétrer et que d'ailleurs chaque jour nouveau fait plus longue, ni dans le présent par cette facilité qu'ils ont aujourd'hui de se déplacer et de connaître toutes les contrées de la terre au moyen des voyages, des journaux, de tout ce qui, nous détournant de la vie locale, nous associe à la

vie universelle. On peut en trouver une raison encore dans le malaise qui se dégage des agglomérations excessives, faites sans homogénéité et sans unité, réunies sans cohésion, où la foule se porte parce qu'elles sont déjà la foule : si l'on considère la Florence du XV[e] siècle en ses jours même les plus désorganisés, on découvrira dans l'âme de son peuple trois ou quatre aspirations seulement, trois ou quatre besoins dans sa vie, et toujours, en ses heures de révolution comme en ses heures de beauté calme, la ville reste florentine; si l'on regarde le Paris moderne, on y voit une collection de toutes les races dans une mêlée de tous les intérêts.

Ainsi produite, la névrose se manifeste dans la vie par des impatiences, des brusqueries et des langueurs, et par une tension trop grande de l'être qui, après l'avoir fait d'abord vibrer davantage, peut ensuite le faire grincer à la manière d'une corde trop tendue, même le briser; et dans l'art, où elle est apparue nouvellement, elle se présente pour le chercheur de beauté sous la forme d'une excitation et d'une inquiétude, qui sans doute sont en soi des conditions habituelles de travail, auxquelles ne se dérobent que quelques rares artistes, tels qu'Ingres, plus puissants par la main que par la pensée,—mais qui à cette époque-ci sont devenues assez excessives pour causer un surmenage des intelli-

gences détournées de la routine et même de la tradition, et les emporter loin du centre vers les limites extrêmes et au delà.

On doit donc reconnaître la névrose pour un élément de l'art contemporain, sans pouvoir prononcer au reste si elle lui a été funeste ou bienfaisante. Assurément elle a faussé bien des efforts, elle a irrité bien des désirs, elle a déçu bien des attentes, mais elle est un renouvellement et une expansion de vie, et l'on peut y trouver la force d'origine de plusieurs maîtres de notre temps et la déterminante de leur œuvre. Elle a touché un grand nombre d'artistes disposés par leur sensibilité même à se laisser atteindre; et, tandis que quelques-uns se rendaient compte de ses énergies et les utilisaient dans une poursuite personnelle de la beauté, beaucoup d'autres, fascinés sans la comprendre et dès lors incapables de la maîtriser, voletaient impuissamment autour de sa lueur mouvante et n'arrivaient qu'à se défigurer en se brûlant à sa flamme. Chez eux tous elle a causé une décentration, dont s'accommodent ceux qui peuvent trouver en eux-mêmes leur point d'appui, large ou étroit, mais qui devient terrible pour les autres, condamnés à être ballottés dans le vide indéfiniment.

Un fait, qui en est la conséquence, témoigne de cette

décentration commune : le goût que tous ont de l'extraordinaire et qui s'exprime, suivant leurs forces, en originalité violente ou en incohérence; et alors qu'un peintre du passé, comme Fragonard ou Prud'hon, nous attire par son individualité sans surprendre les habitudes de notre œil, M. Besnard et M. Carrière dans l'apparition de leur personnalité, nous donnent cette sensation même de l'« extraordinaire ». Il en est résulté un phénomène, très particulier à l'époque qui s'achève : la multiplicité indiscrète des hommes originaux. L'originalité, attrayante par ce qu'elle a de rare, a été appréciée de tous les temps : au XVII[e] siècle, où les esprits sont divers sous une règle commune, elle est tant prisée que Voiture peut même la contrefaire pour la joie de ses contemporains, et si, plus tard, quand Molière a assaini le jugement, elle se rencontre encore chez quelques-uns, piquante distinction de l'intelligence recherchée de tous, c'est celle d'une Sévigné ou d'un Créqui tenue à la bride, et les décentrés, comme Scarron ou Cyrano, sont presque introuvables. Aujourd'hui ils sont foule : c'est un peuple et ce peuple a dans Paris un quartier qui est une ville avec ses cabarets, ses théâtres et ses réunions publiques. De leur multitude surgit un Willette, exquis en sa puissance, de qui le crayon satirique a des dou-

ceurs de satin, émergent les Rœdel, les Steinlen, les Grün, dont le style reste sûr parmi les imaginations imprévues et les folles arabesques humaines ; mais ils sont multitude, — ce qui est une situation nouvelle et surprenante pour des êtres d'exception, et paraît si contraire à l'essence même de leur recherche que l'originalité parmi eux ne semble plus consister qu'à n'en pas avoir, — chercheurs de l'extravagance qui se nomment avec plaisir des incohérents et qui sont les ratés de l'effort original : c'est en eux, entretenu soigneusement, le dévergondage de l'idée.

En devenant pour les artistes une source d'inspiration, la névrose a produit des effets variés aussi souvent qu'elle se combinait à nouveau avec le tempérament particulier de chacun. Cependant, si on laisse de côté tous ceux qu'elle n'a frappés que pour les amoindrir, on verra qu'elle se présente généralement de deux manières principales, selon qu'elle s'adresse à des natures vives ou à des natures puissantes. Dans une réunion d'êtres originaux il y a des hommes d'esprit et des hommes de pensée, des superficiels et des profonds : sans doute ce n'est pas entre eux une opposition irréductible et ils peuvent aller parfois de la surface vers le fond ou du fond vers la surface, mais ils ont des habitudes de vision différentes,

les uns regardant les choses à fleur de passage et se plaisant à des apparences qui, bien vues, peuvent être déjà des sources de vérités, les autres les recherchant dans leur structure et leur réalité intime.

Chez les artistes spirituels, la névrose se traduit par des hardiesses de lignes qui sont une exagération du mouvement, comme chez M. Boldini, ou chez M. Vallgrenn, ou chez M. La Gandara, lesquels se réjouissent en de piquantes poursuites et, percevant la vie de leurs sens aiguisés, notent en elle ce qu'elle a d'excessif. Ils présentent la femme en des sinuosités amusantes ou provocantes, ainsi que dans tel portrait de M. Boldini, qui semble retenir le passant pour causer un instant avec lui sur le canapé, ou bien en des lignes droites olympiennes et appelantes, comme le fait M. La Gandara, qui s'élève vers l'art par le sentiment du style et de qui l'œuvre peut devenir singulièrement expressive et suggestive quand il rencontre, pour sujet, telle princesse américaine neurasthénique dont il donna une représentation avant que les photographes ne s'en fussent emparés; ils exagèrent une tendance qu'ils observent, et la femme qu'ils peignent est un modèle qui monte sur une sellette pour y mettre en valeur sa joliesse ou sa beauté. Ils voient ainsi parce qu'ils sont spirituels, mais dans tous les ordres d'idées

l'homme d'esprit ne fait jamais que des croquis, s'il n'a pas au surplus la force de penser.

Lorsque la névrose touche des artistes puissants, — tels que M. Rodin, — elle produit naturellement d'autres effets, rendus différents des premiers par l'ambition du but; elle est alors un état de frémissement, et déjà elle était ainsi apparue chez Carpeaux, chercheur magnifique et inquiet de la vie. Ceux-ci, visionnaires de la beauté, s'emportent vers elle inconsidérément, prenant tout ce qu'ils croient en saisir, sans craindre la bizarrerie de la forme ou le désordre de l'aspect, ne se laissant guider que par eux-mêmes, indifférents aux lois dans leur besoin de créer et dans l'irritation de leur désir. Ils expriment avec toutes les ressources de leur puissance ce qu'ils voient et ce qu'ils éprouvent, et de la sensation originale et violente qu'ils reçoivent ils veulent faire une réalité qui soit, sans aucun contrôle, la réalisation d'eux. Mais la névrose qui les anime les précipite, parce qu'elle est un phénomène croissant; comme tout ce qui nous flatte et nous séduit et où nous laissons aller notre nature, elle devient toujours plus rapide, sans cesse accrue de sa vitesse acquise, si elle n'est interrompue à certains instants par une observation de soi, par un examen de conscience, — recherche du bien et du mal qui établit

le bilan de notre valeur et nous empêche d'être des marcheurs aveugles, nécessaire pour notre culture intellectuelle comme elle l'est pour notre culture morale ou pour notre culture physiologique : sans un tel arrêt, où l'on peut prendre possession de soi et se renouveler, la névrose entraîne et désoriente. Elle diffère essentiellement de l'inspiration, passante et imprévue, parce qu'elle n'a pas son caractère accidentel : elle est un état, une tension constante de l'individu dont la susceptibilité, tenue toujours en éveil, devient extrême, prête à saisir toutes les impressions ; mais elle peut se trouver, en raison de cette facilité de sentir qu'elle occasionne, être une cause de l'inspiration avec laquelle dès lors quelquefois elle se confond. C'est un haussement de diapason : il faut prendre garde seulement que le diapason trop monté ne dérange l'instrument.

Un danger s'ajoute à celui de l'emportement personnel pour tous ceux qui se sont par leur éclat attiré des admirations, c'est d'être suivis de louangeurs séduits par eux, d'autant plus frappés de leur talent qu'il est plus étrange, et qui ne comprennent pas que cette expression exceptionnelle d'un état d'âme moderne a besoin d'être contenue et peut en se démesurant devenir de la folie ; ces enthousiastes excessifs

ne s'aperçoivent pas davantage que leurs éloges indiscrets atteignent, au delà de celui qu'ils admirent, de pauvres jeunes gens aventureux et impuissants qui, dans le seul but d'être célèbres à leur tour, se feront une carrière de l'excentricité; et ainsi la névrose du critique excite la névrose du créateur. L'homme qui n'a pas la force de se considérer lui-même court le risque perpétuel d'être détruit par tout ce qui le trompe.

L'un avec de la légèreté, l'autre avec de la mélancolie, M. Besnard et M. Carrière sont des puissants. La névrose de leur temps les a pris pour leur donner, dans une agitation de leur âme, le goût et les émotions de la vie intense et profonde, mais se combinant avec leur tempérament elle s'est proposée toute diverse en chacun d'eux. Élèves l'un et l'autre de Cabanel, dans l'atelier duquel ils se rencontrent vers 1873 sans même se remarquer, ils ne retirent de l'enseignement de ce maître distingué, froid et fade, classique épuisé, ni le sentiment de l'art, ni le désir de la beauté; ils ne sont attirés vers rien encore, l'un amoureux de l'existence et satisfait d'elle, débordant de fantaisie, remportant en 1874 le prix de Rome comme on prend un plaisir qui s'offre, l'autre, songeur et retiré, rentrant déjà en lui-même. Ils n'ont encore aucun caractère: en 1875, Montaiglon traite M. Besnard

« du plus habile de tous les imitateurs de M. Chaplin » ; M. Roger-Ballu en 1878 note le *Saint Benoît ressuscitant un enfant*, envoyé de Rome, dont « l'exécution semble un peu molle », et dont « le sujet, bien présenté, se laisse facilement comprendre » : c'est un bon exercice où les qualités personnelles ne percent guère que dans « une finesse de sentiment charmante »; et le peintre expose au Salon de 1880, sur une grande toile, un sujet guerrier du temps des Mérovingiens : *Après la défaite*, *épisode d'une invasion au* v<sup>e</sup> *siècle*, qui lui mérite la récompense d'une seconde médaille. Quant à M. Carrière, qui a manqué le prix de Rome, personne ne s'occupe de lui, et pendant longtemps encore personne ne s'en occupera : au reste, jusqu'en 1880 il cherche sa voie. Incertains d'eux-mêmes, l'un et l'autre ils se marient jeunes et l'un et l'autre ils trouvent dans le mariage l'établissement de leur intelligence.

Après avoir passé en Angleterre plusieurs années, ne subissant que des influences de détail d'un art que n'aime pas sa nature, mais inquiété assurément par des curiosités d'atmosphère, M. Besnard revient en France faire ses débuts de maître avec cette décoration de l'École de Pharmacie, dont il expose deux scènes au Salon de 1884, la *Maladie* et la *Convalescence*, et qu'il ne terminera que quatre ans plus tard; M. de

Fourcaud, épris de la recherche moderne du peintre, marque la victoire et l'entrée dans l'art d'un homme nouveau : « L'ancien lauréat du prix de Rome s'affranchit des liens de l'École et ouvre les yeux à la lumière de notre soleil : il est sur la large route de la vérité et sa personnalité se lève. » Au Salon de la même année, il poursuit visiblement de sa pensée la réalité du milieu par un portrait à l'aquarelle de *M. Alphonse Legros*, « représenté sous son abat-jour de graveur, entouré d'outils », et un portrait au pastel de *M. Johnston*, « correspondant ordinaire du *Figaro* à Londres, assis devant sa table à écrire », et un autre, de *M. Magnard*, « peint dans son cabinet du journal ». D'ailleurs les plus grandes hardiesses annoncées par le critique ne se font pas attendre et voici *Paris* au Salon de 1885, — auquel un jury a préféré pour la décoration de la mairie du IV<sup>e</sup> arrondissement une œuvre de M. Comerre, — flamboiement de fête où, parmi la Seine et ses quais illuminés, la Ville-Femme paraît, auguste et puissante, demeurée féminine en sa force : « une grande toile, hardie, étrange et troublante, où la fantaisie et la réalité se combinent bizarrement », écrit M. André Michel qui surprend dès cette heure le caractère singulier du peintre.

Déjà sa sensibilité est aiguisée, excitée ; il s'empare

ardemment de la nature qui vient de se découvrir à lui, et, libre du passé, il est entraîné par son indépendance même : du *Portrait de femme en jaune* de 1886, devant lequel le public, dérangé de ses admirations et déconcerté dans ses habitudes acquises, passe avec des rires bruyants et des haussements d'épaules, parce qu'il ne sait pas le « voir » et qu'il ne peut pas le juger, jusqu'au *Portrait de théâtre* de 1898, que la plupart admirent parce qu'en douze ans les yeux changent et que leur éducation, faite de tout, doit être incessante, l'on peut observer dans chaque œuvre de M. Besnard cette sensation suraiguë de la vie. Cependant bien qu'elle soit constante et que par sa vitesse acquise elle tende parfois à s'exaspérer, son accroissement n'est pas continu, grâce aux temps d'arrêt pendant lesquels le peintre s'examine et, par l'autorité de sa volonté, soumet à une direction son désir et son effort. Et c'est la décoration même de l'École de pharmacie, où il s'est révélé, qui restera le type de son art. Là se voient déjà, en plein éclat, — par exemple dans les deux femmes de la *Convalescence*, — ces teintes lucides qui feront sa peinture toujours lumineuse et transparente, ces blancheurs nacrées et diaphanes, que quelques-uns appelleront des tons maladifs, et qui seront, parmi le bruissement des jaunes et des bleus, des verts et des rouges,

la tonique de sa couleur. Là se laissent voir aussi des figures songeuses et ennuagées de gris et de blond, comme tel étudiant assistant au cours du maître, attentif à la science et inquiété par elle, — comme cet homme, immobile sur la terrasse d'une ville de mer qui domine le port et les grands horizons de l'eau, se tenant près de ses deux fillettes, un livre refermé dans les mains ; figures songeuses qui font singulièrement penser à l'art de M. Carrière et qu'on ne reverra plus dans la suite parce que M. Besnard s'en ira vers la joie : ce qui semble prouver que ces deux peintres ne sont vraiment divers que par la direction de leur sentiment.

Demeuré en France, M. Carrière s'est retiré dans Paris, où il a choisi, pour y mieux vivre, une solitude de quartier populeux, et là, délivré des occasions de divertissement, de toutes ces occasions, ennuyeuses ou plaisantes, qui nous détournent de nous-mêmes, il se recueille dans la bruyance régulière du peuple, n'ayant pour toute secousse d'âme que les émotions de la famille mêlées aux inquiétudes de l'art. Sa nature l'a engagé à cet isolement, et cet isolement développe sa nature et fortifie ses facultés de songeur ; il goûte la poésie grise des faubourgs, ayant pour la goûter ce temps que notre agitation constamment nous dérobe, et dans les brumes vespérales ou matinales il regarde autour

de lui les hommes et les femmes du peuple parmi les incertitudes du matin et parmi les lassitudes du soir. Dans son recueillement, la vie lui semble mystérieuse et c'est derrière un voile qu'elle lui apparaît : peu à peu pénétré de cette impression, il commence à la traduire dans son tableau de *Jeune mère*, qui est maintenant au musée d'Avignon et qui fut exposé au Salon de 1879, première œuvre caractéristique, forme entrevue déjà de la *Maternité*; mais ni le succès ni les amis nouveaux n'en profitent encore pour le chercher dans le désert qu'il s'est choisi, et il continue à y vivre seul et ignoré jusqu'en 1885, où il obtient les honneurs vulgaires d'une troisième médaille et voit venir dans sa solitude M. Roger-Marx porteur d'avenir.

De cet instant, bien vite, les admirateurs vont entrer en scène, et l'on peut considérer comme une fortune heureuse pour M. Carrière qu'ils n'arrivent qu'à cette heure où déjà il a pris possession de lui-même : ils pèseront sur lui cependant. Il faut noter ici un caractère particulier des amitiés qui s'élèvent auprès du peintre et qui l'entourent, parce qu'il aura sur son œuvre une puissance d'orientation : les nouveaux venus dans la solitude de 1885 et ceux qui les suivront sont tous des hommes de lettres; ni peintres, ni sculpteurs; des artistes de l'idée, non des artistes de la

forme ; et de même que sa nature a été attirée par l'isolement et que l'isolement a avivé sa nature, de même il se sent curieux des hommes de pensée, et de tels amis, prenant sur lui une influence de contagion, l'entraîneront jusque dans leur domaine ; et ils l'excitent ainsi au delà de ses souhaits. Au surplus, ils se consolent de l'avoir connu si tard par un surcroît d'admiration : M. Carrière, au Salon de 1889, a exposé deux sujets qui sont les deux expressions immédiates où son âme en se délectant trouve à s'affirmer, un *Portrait*, portrait de femme dans lequel « des roses pâles ou vifs dessinent un chant de tendresse sur la sourdine exquise des gris », et une *Intimité*, et il est acclamé par eux. En fait, à cette époque, il a conquis son art jusqu'au sommet et, en dehors des mépris comme des enthousiasmes, il est devenu un maître. Sa peinture mystérieuse saisit : c'est « l'heure où la lumière tamisée assoupit toutes nuances et vient mourir doucement sur les choses », écrit joliment M. Maurice Hamel, qui, voyant son « ambiance idéale, émanée du réel, où la nature se transpose dans tous ses logiques rapports », le juge « un artiste attentif aux impressions les plus fugitives comme au sens intime de tout ». A ce Salon de 1889, M. Besnard a exposé une *Sirène*, « fille mal enjuponnée, dit le même critique, plantée à contre-

jour au bord d'une mer incendiée de reflets violets et rouges, erreur d'un homme qui a cherché l'étrange pour l'étrange » ; mais il a peint cette *Sirène* en un jour de violence dont les lendemains seront adoucis, parce qu'il reprendra possession de lui-même et que ses efforts divers et inégaux sont le va-et-vient de son activité, — à la différence de M. Carrière, songeur en qui l'état de passiveté domine, et qui, fasciné par l'idéalité de sa vision, se laisse de plus en plus aller vers elle, curieux des choses de l'intelligence et s'éprenant de goût pour les intentions parmi les murmures heureux de ses approbateurs, ainsi qu'on l'éprouve devant son *Paris* de 1898 où, dans une indication impressionnante, il fait deviner toutes choses, tandis que sa peinture arrive à la décoloration par une sorte d'anémie physique qui excite la pensée. Mais jusque dans l'excès de ses désirs et de ses songes, M. Carrière reste toujours l'intime et profond caresseur de l'idée.

La névrose, qui suranime les individus assez forts pour n'en être pas terrassés, surgissant dans l'art contemporain n'est pas dangereuse pour les seuls artistes qu'elle entraîne, mais encore pour ceux qui les regardent et pour ceux qui les imitent.

Il y a diverses manières de regarder une œuvre. Certains qui, en matière esthétique, sont des superficiels

et des impersonnels, ne sont intéressés par l'art que dans la forme où il leur a été enseigné, ce qui ne s'oppose point à ce qu'ils puissent avoir de l'esprit, du goût, et même un sentiment critique de ce qu'ils ne comprennent pas, comme cette passante du Salon de 1898 disant devant le *Paris* de M. Carrière : « Je reviendrai quand ce sera fini » ; et le seul tort que puisse à ceux-là faire la nouveauté, inquiète et débordante, est de conduire leur jugement vers une erreur de détail par la méconnaissance qu'ils en ont. Il n'en va pas de même de ceux qui, devant une telle œuvre, sont attentifs à l'effort nouveau, car les uns pour leur bien, les autres pour leur mal, en demeurent troublés; et, bienfaisante aux uns parce qu'elle est la lumière inattendue et enrichissante, l'avenue qui ouvre à leur intelligence un horizon, elle est malfaisante aux autres qui, par légèreté et par snobisme, adoptent la chose récemment applaudie et, y trouvant un critérium pour tout juger, déconcertent leur propre opinion et de l'avenue font une impasse.

Mais c'est surtout pour les artistes encore mal sûrs d'eux-mêmes qui s'attardent à la contempler et se dépersonnalisent en la regardant que l'œuvre est ainsi redoutable et pernicieuse : excités par le bruit qui se fait autour d'elle et par le succès qui la grandit, ou

même par la beauté de profondeur ou d'éclat qu'elle contient et que peut-être ils y entrevoient en la sincérité de leur âme, ils ne comprennent pas dans leur inexpérience qu'elle est l'expression essentiellement particulière d'un homme; et, emportés par leur admiration innocente, ils tentent de « faire pareil » pour s'approcher du succès ou de la beauté, et, ne produisant que des pastiches ou des charges en lesquels s'épuise leur force, ils s'anéantissent. Sans doute la plupart d'entre eux étaient incapables de la lutte et ils n'ont pas perdu une personnalité qu'ils n'avaient pas dans un art où ils s'étaient exercés par erreur : il existe tant de mauvais peintres qui eussent été de bons maçons; mais qui peut dire cependant qu'un artiste né pour la puissance ne s'est pas égaré de la sorte à quelque tournant de route sans pouvoir se retrouver jamais? La faute n'en est point à ceux qu'ils ont admirés et qui, même follement, ont agi dans un effort de leur génie, mais à ceux qui les ont enseignés sans leur apprendre ni à penser ni à voir.

D'ailleurs, quel que soit le danger d'art des œuvres de M. Besnard ou de M. Carrière, il faut constater que jamais elles ne sont malsaines en leurs audacieuses libertés. Le malsain, produit de la névrose, est un état de trouble excessif du cerveau, pendant lequel les

images s'agitent dans un débridement de la pensée amusée par leur terrible ou licencieuse extravagance; il suscite des formes, soit irréelles, soit brutales, qui irritent l'esprit et qui le terrassent ou le corrompent, — et il les fait vivre jusque dans l'hallucination. Sans même s'arrêter à ces affaiblis qui, autour de la littérature et de l'art, se complaisent au malsain par un goût du vice ou de l'horreur, des intelligences puissantes ont été, dans la sphère de l'idée, emportées par son courant : tel Edgar Poe, exalté parmi les fantasmagories de l'effroi; tel surtout Félicien Rops, en qui la névrose s'exaspère, employant sa magnifique sûreté d'exécution et l'acuité profonde de ses yeux à toutes les indiscrétions et à tous les désordres, et n'étant pas un galant comme Pater, ni un oseur comme M. Degas, mais un impudique par excès de sa neurasthénie; tel encore M. Huysmans, chercheur en ses premiers livres, avec un raffinement d'énervé, de détails scabreux et violents, et y mêlant, selon une habitude des penseurs malsains, des frôlements de mysticisme qui en exagèrent l'âpreté et semblent vouloir atteindre l'esprit en déshonorant le corps, — éléments d'âme faussés, mais qui cependant attestent la présence même de l'esprit et, par une révolution de l'être, peuvent dans une crise en assurer le triomphe, ainsi qu'il est arrivé pour M. Huys-

mans. L'intelligence, menée par la névrose et lâchée sur les routes sans nombre de l'imagination, s'en va à tous les dévergondages du sens moral et à toutes ses aberrations, à toutes les débauches de l'être pensant, comme le cœur s'en irait à toutes les perversités : c'est une suite naturelle de phénomènes hyperesthésiques qui se développent chaque jour quand aucune volonté ne les maintient. M. Besnard et M. Carrière ont échappé à ces défaites, l'un par l'assurance de sa vision, l'autre par la puissance de sa pensée, et parce qu'ils ont, malgré tous les entraînements, gardé une conscience d'eux-mêmes : dans l'état de leur nature, la résistance a été plus facile pour M. Besnard en qui les énergies du tempérament et la véhémence à vivre étaient des sources de volonté bien qu'elles fussent aussi des causes d'emportement, — plus malaisée pour M. Carrière, défiant de l'activité et abandonné parfois sans défense aux beautés du rêve, mais trop amoureux de la tendresse et de la souffrance pour ne pas défendre sa pensée contre le mal. Et l'un et l'autre, excités par la névrose moderne, mais assez forts de leur art pour n'avoir pas été dévoyés par elle, demeurent dans la beauté de leur œuvre des témoins de notre époque.

## II

## LA SENSUALITÉ PASSIONNELLE

L'état moderne de névrose qui, par un surmenage des nerfs, entraîne les uns vers une amplification d'eux-mêmes, les autres vers la déroute, se présente en M. Besnard comme un accroissement des énergies de vivre, et dans la tension de ses facultés le peintre devient, de toute la force de son intelligence, un sensuel passionné.

Ce qui frappe surtout chez M. Besnard et semble être la caractéristique de son génie particulier, c'est un goût violent et inquiet des puissances de la vie, qui se traduit par la notation des efforts volontaires ou naturels de l'être humain, vu dans le milieu où il s'anime, vers de la beauté et vers de l'idéal. La vie est faite d'un nombre d'énergies, — ressorts qui constamment la soulèvent, — dans lesquelles réside le pouvoir qui permet à l'homme, avec l'intervention de son autorité, de se réaliser et de se transformer : elles sont le mouvement et l'activité, elles sont le désir, elles sont tout ce qui conduit vers un soi plus intense et plus com-

plet, et elles deviennent, en se réunissant, cette « énergie de vivre », qui tantôt prend aux moelles, tantôt glisse sous la peau, mais est toujours une effervescence de l'être. A tendre vers un tel but, M. Besnard est déterminément un peintre de la vie comme l'est M. Roll, avec cette différence fondamentale, qui dissocie leur œuvre, que celui-ci est un simple, celui-là un raffiné.

Ces énergies humaines qu'il goûte en toute leur saveur, il les recherche jusqu'à la subtilité dans toutes leurs expressions individuelles; il veut saisir pleinement les apparences de beauté, de vigueur et d'émotion où elles peuvent aboutir, et il se complaît aux détails multiples de mouvement et de reflet qui précisent sa sensation. Il doit attacher dès lors une importance considérable au milieu où la vie se développe : il ne pose donc pas ses personnages dans le vide, mais dans un plein air qui les baigne, car l'air nous enveloppe à la manière de l'eau, et toutes les ondes lumineuses y passent en toutes leurs diversités. Comme il est à la fois un harmoniste et un coloriste, — un harmoniste parce qu'il a le goût de la vie, un coloriste parce qu'il l'aime avec sensualité, — il se réjouit aux combinaisons inattendues et aux accidents de la lumière, jouant en maître avec elle jusqu'à

l'excès : il peint le *Portrait de Mme Roger Jourdain* qui fit en 1886 « l'étonnement du Salon », avec l'éclairement double qui se croise sur la terrasse où elle se tient un soir, près d'une salle en fête qui l'illumine et dans la nuit bleue qui la caresse; ailleurs, il poursuit les reflets de la flamme mêlés aux reflets du jour, retenant avec une ivresse des yeux des arrangements aux bizarreries éclatantes que la nature dans sa mobilité ne donne qu'une fois; mais, qu'il exprime en leurs particularités l'atmosphère méridionale d'Alger ou l'atmosphère de nord du pays de Berck, suivant toujours l'expresse réalité de la chose vue, représentant la violence ou la beauté des forces humaines telles qu'elles lui sont apparues dans la nature, — et ne voyant autant que parce qu'il tient sur tout les yeux ouverts. Et ces énergies qu'il touche des yeux, c'est avec volupté qu'il les goûte en les détaillant; il les veut dans leur richesse et dans leur souplesse, mais il ne les aime que dans la clarté, car il est épris du soleil qui fait les choses claires, même dans la vie sombre; et toujours sensuellement curieux du spectacle de tout ce qui l'entoure, — êtres animés et divers en un milieu réel et changeant, — il s'efforce de ne rien laisser perdre de la jouissance de voir.

Dans un entraînement logique de sa sensibilité,

M. Besnard excite son goût et par la délectation de la perception présente et par l'attente de la perception prochaine; il active ainsi son existence et la fait passionnée à tel point que ce goût y devient une ardeur, ce qui explique les douceurs et les brusqueries mêlées de son œuvre, car brusquerie et douceur sont deux manières ardentes de s'énamourer de la vie. Ces vigueurs font penser aux véhémences de Goya gravant les *Proverbes*, où avec de la lumière et de l'ombre la réalité éclate, étrange et prenante, et qui semblent être une des préfaces de l'art moderne, un livre de maîtrise pour les artistes curieux de l'humanité mobile et haletante, pour les Gavarni et les Forain comme pour les Besnard et les Carrière. Mais bien que la fantaisie dans l'éclat soit une qualité commune à Goya et à M. Besnard, et que l'un et l'autre ils aient violemment surpris la beauté de la femme, une différence profonde dans leur façon de sentir les éloigne l'un de l'autre : Goya à l'aspect des choses est ému d'une joie sombre, qui est poignante pour lui et le tourmente, et il trouve alors en la satire sa plus étonnante valeur; tandis que M. Besnard, dans la volupté d'être et de voir, éprouve une joie toujours gaie, ne prenant la satire, quand elle passe, que pour une charge du rire, à moins qu'elle ne naisse spontanément d'une image : aussi sa coloration

est-elle surtout lucide et légère, et ses heurts ne se font le plus souvent qu'entre des clartés.

La joie est l'âme de son art : elle est dans ses yeux quand ils regardent et dans sa pensée quand elle conçoit, et l'impression qu'il ressent des choses et l'expression qu'il en rend sont vivifiées par elle; mais cette joie dans l'art, par une réaction coutumière et logique, amène après soi une tristesse générale de vivre dès qu'est terminé l'effort de la création; et cependant l'on doit noter que M. Besnard — phénomène d'harmonie assez rare — a besoin pour entrer dans la joie du travail de celle de la vie : il est donc naturel que cette félicité paraisse dans son œuvre, s'y montrant tantôt calme et enveloppante, tantôt bruyante et démenée. Si on l'observe dans ces *Trois âges de l'homme* qui décorent la salle des Mariages à la mairie du Louvre, on l'y voit caressante avec des douceurs extraordinaires parmi la subtile légèreté des couleurs : au Salon de 1887 où fut exposé le morceau du *Soir de la vie*, le critique de la *Gazette des Beaux-Arts*, parlant de « cette œuvre embaumée de tendresse humaine », remarquait déjà que les figures du peintre, « celles de femmes surtout, ont une mollesse exquise ». A d'autres heures, la joie de M. Besnard éclate avec violence, comme dans ses tableaux d'Algérie, effervescents de lumière.

Ce qui est exceptionnel dans ses recherches et inassimilable à son génie, c'est la sombreur des atmosphères, une fois entrevue en sa décoration de l'amphithéâtre de Chimie à la Sorbonne, ce *Symbole de la Vie et de la Mort*, où le soleil, montant au zénith dans une pâleur tendre de rayonnements, laisse sur ses côtés sans les atteindre et des flammes tourbillonnantes qui s'élèvent en fumées noires et une primitive forêt à l'épaisse et dure verdeur où, sur le bord d'un ruisseau gris, une femme étendue et rêveuse déjà de sa première fécondité se retourne dans un joli mouvement pour cueillir un fruit d'or, -- tandis qu'il éclaire au-dessous de lui des décompositions dont la nature en son creuset va refaire de la vie pour son immortel printemps : le peintre a cherché ici un fond, non en donnant la représentation même d'un cours, comme il l'avait fait dans le hall de l'École de Pharmacie, — ce qui était une idée très ingénieuse pour un vestibule et ce qui eût été pour un amphithéâtre une idée très fausse, — mais par la simplification d'une image, propre à servir d'horizon aux yeux sans les distraire avec des expressions multiples; et peut-être, dans cette poursuite inaccoutumée du sombre, a-t-il songé à ne pas lutter avec les éclats de lumière des expériences et voulu faire une terminaison au milieu même de la salle :

aussi doit-on voir l'œuvre au milieu des fumées et des jaillissements de feu, pendant un cours de M. Troost, alors qu'elle développe, dans un grandissement d'elle, les harmonies de ses jaunes et de ses verts aux duretés profondes. Mais le maître revient toujours vers la joie dans la clarté de l'air, et, peignant ces chairs transparentes et lumineuses, qu'on trouve dès la *Convalescence* de 1884 et dès la femme en jupe rouge du *Midi de la vie*, en lesquelles son art s'exprime sans cesse, il fait ces extraordinaires portraits et ces merveilleuses figures de femmes où l'on sent la vie passer sous la peau.

La combinaison des qualités de M. Besnard, de son goût des choses et de son ardeur à vivre, fait de lui un sensuel passionné. La sensualité est un état des êtres chez qui les impressions physiques, les premières perçues, restent prédominantes et qui jouissent de ce qui les entoure par le plaisir des sens qu'ils en recueillent. Un tel état, s'il est accidentel, est commun à presque tous les hommes qui, à de certaines heures, reçoivent ainsi la plus grande part de leur joie, comme ils sont, à de certaines autres, susceptibles presque tous de la recevoir par le cœur ou par l'intelligence ; mais s'il se renouvelle fréquemment, il détermine par cette répétition même le caractère de la sensualité. Cette

manière de jouir de l'existence ne comporte pas au reste une idée d'abaissement vers les choses physiques et de satisfaction brutale par l'immédiat profit qu'on en retire; sans doute une multitude de natures grossières sont sensuelles et goûtent de la sorte ce qui s'offre à leurs appétits, vulgairement et indistinctement; mais la sensualité s'affine à mesure qu'elle s'applique à des êtres plus élevés, et un sensuel, accessible aux émotions de l'intelligence, arrive à trouver à la vie extérieure une saveur précieuse. Le plus souvent, lorsqu'elle s'est affinée de la sorte, elle devient une délectation lente et calme, désireuse d'immobilité; mais parfois aussi elle est attirée vers le mouvement et, curieuse de tout ce qui l'approche, poursuit la vie dans son animation : tantôt voluptueuse, tantôt passionnelle.

La passion peut donc être, à l'égal de la volupté, une qualité du sensuel; produite en lui par une agitation physiologique, elle est la cause d'un entraînement continu qui l'emporte à la suite de la vie éperdument mobile; et dans la fougue de la course, moins satisfait que le voluptueux, il goûte du moins avec véhémence tout ce qui s'offre à sa vue. Ainsi la passion n'est pas en cette occasion un accident de la sensualité, mais un mode se combinant avec elle pour déterminer cet état qui suscite les don Juan dans l'action et qui

crée dans l'art des Rubens et des Goya. Au reste, il faut se rappeler toujours que l'homme, qu'il soit voluptueux ou passionné, en qui se rencontre une prédominance des sens sur l'intelligence et sur le cœur, peut avoir, par la richesse de sa nature, une compréhension et une sensibilité remarquables, — et noter dès lors que cette supériorité d'un de ses éléments de vie sur les autres indique seulement l'extrême valeur de celui-là ; même il peut être doué d'une intelligence bien plus attachante qu'un intellectuel de qualité médiocre qui ne mérite cette qualification relative que par la débilité des sens et la pauvreté du cœur. M. Besnard est un sensuel passionné, jeté sans cesse à la suite de ce qui le fuit, très différent d'un sensuel voluptueux, tel que M. Henner, pour qui la chair immobile, synthèse de la vie, est une représentation d'elle expressive de toutes ses beautés; — bien qu'il demeure entendu que la volupté ni la passion ne s'excluent ni ne se contredisent, pas plus que le goût d'une couleur ne suppose le dégoût d'une autre. Aussi M. Besnard, avec cette sensualité empreinte d'ardeur et de joie, doit-il être nécessairement un coloriste, impétueux et léger, qui se joue dans le tourbillon des nuances.

Cet éblouissant entrain se retrouve dans tous ses tableaux, mais on le considérera particulièrement

dans son beau *Plafond du salon des Sciences*, à l'Hôtel de Ville, où, en l'harmonie des couleurs multipliées, la précipitation du mouvement prend de la majesté par la perfection de l'œuvre. Des jaunes et des roses sont couchés sur l'ombre noire de la terre vue par son côté de nuit dans l'espace où elle se meut, tandis que l'éther léger les enveloppe parmi le floconnement de ses étoiles ; et ces jaunes et ces roses, c'est une femme qui fend l'air, illuminée par une gerbe de feu qu'elle tient en ses bras, et une foule d'autres femmes qui la suivent dans une course curieuse et haletante : sciences qui veulent s'éclairer aux lueurs de la Vérité sans craindre de se brûler à sa flamme. Et, séparée du groupe ardent, on en voit une autre encore, le bras relevé au-dessus de la tête, qu'un reflet lumineux vient caresser délicieusement du coude à la cheville, dans la pénombre où elle flotte. Cependant l'immensité a des bleus de nocturne d'une pénétrante magnificence, et, près de la sphère terrestre, ces roses rougeoyants et ces jaunes, très liés et très sûrs, comme il en existe chez les maîtres anglais, se joignent par un puissant jeté de rouge au noir de la terre.

Deux autres artistes, entre les premiers de ce temps, touchés eux aussi par la névrose moderne et ayant l'un et l'autre trouvé dans l'inégalité commune

de leur œuvre de supérieures expressions, M. Rodin et M. Saint-Saëns, sont à la manière de M. Besnard des sensuels passionnés, et sans doute est-il intéressant de les rapprocher de lui, bien qu'ils ne puissent fournir pour l'histoire de l'époque qu'une contribution similaire à la sienne.

Fougueux et puissant, M. Rodin veut tenir dans ses mains de modeleur un morceau de cette vie dont il goûte la séduction avec des sens ardents. Qu'il évoque les *Bourgeois de Calais* dans l'énergie de leur souffrance, qu'il donne la vision de l'amour avec le *Baiser*, formule définitive d'une pensée souvent aperçue, ou qu'il représente, en sculptant son *Eve*, la confusion de la femme qui a fait le mal, il s'éprend avec passion de l'humanité et s'intéresse violemment à sa réalité sensuelle; mais, toujours désireux du plus grand, il arrive, maître despote de la forme, à vouloir se la soumettre et à la dénaturer dans sa préoccupation de l'idée. Exalté par une susceptibilité de ses nerfs et poussé par les admirations qui l'entourent, il veut exprimer, dans un abus de sa force, des états de la pensée, et il fait ces esquisses prodigieuses où paraît s'être ajoutée la main d'un enfant à celle d'un homme de génie. De cruels amis l'ont indiscrètement égalé à Michel-Ange, mais Michel-Ange, projeté au delà de la nature, agissait constam-

ment, travailleur sublime, avec une imperturbable sûreté, tandis que M. Rodin, parvenu à ces hauteurs affolantes, est pris de vertige et d'incertitude : cela s'observe par exemple dans sa figure de *Balzac*, qu'il a aimée plus que tout dans son œuvre parce qu'il y avait dépensé toute son audace, — où se trouvent assez de beautés inattendues pour avoir ému quelques-uns et pour que le graveur Léveillé ait pu la montrer magnifique et douloureuse en un bois d'une simplicité saisissante, et assez d'erreurs pour expliquer le désarroi de la foule, car le maître ne présentait qu'une tentative grandiose où il était allé au delà de son pouvoir. Quelquefois tout proche de M. Besnard par l'amour brusque qu'ils ont l'un et l'autre de la vie, comme dans ce buste de femme du musée du Luxembourg si semblable d'inspiration au *Portrait de Mme George Duruy*, M. Rodin s'écarte brusquement du peintre, plus ambitieux que lui, et sans doute d'un essor plus génial, mais décentré jusqu'à l'excès, il veut étreindre l'insaisissable dans un désordre de lui-même.

Tout autre encore se présente M. Saint-Saëns dans son ardeur à savourer la vie, tendant ses nerfs jusqu'à la limite de leurs forces, inégal par lassitude plus que par témérité, artiste incomparablement moderne avec les caresses violentes de sa musique, — auprès desquelles

passent comme des chatouillements de peau ces jolies tendresses musicales de M. Massenet bien que lui aussi exprime un peu de l'âme contemporaine dans sa langueur encore actuelle, en procédant de Gounod comme le temps d'aujourd'hui procède du temps d'hier. Par le caractère général de sa sensualité passionnelle, M. Saint-Saëns peut se confondre avec M. Besnard, mais il se distingue de lui par une ardeur plus mouvante et plus agissante, et à la fois plus voluptueuse, en même temps qu'elle est davantage susceptible de l'épuiser. A entendre telles de ses pages, ainsi la première partie du *Déluge,* l'on sent une émotion physique et l'on éprouve, non à fleur de peau, mais à fleur de nerfs, une douceur vive et enlaçante, parce que son art est d'abord sensuel, — à entendre surtout de la première mesure à la dernière son œuvre maîtresse, *Samson et Dalila*, développement enchanteur de vie amoureuse, déroutante et trompeuse : il y a là, pour qui l'écoute, une des jouissances d'art les plus imprévues et les plus captivantes, bien qu'elle n'ait pas la pénétration suprême des grandes œuvres où la pensée domine et qui, de Séb. Bach à César Franck, nous frappent et, si l'on peut ainsi dire, nous remuent l'âme, non plus que cette force bouleversante de *Tristan et Iseult* où vit l'amour en toutes ses puissances. Sans être retenue jamais par une médita-

tion de la joie, la volupté est à tout instant présente dans l'œuvre du musicien, mobile, courant sur l'aile des notes, limpide ou trouble, avec toutes les séductions dont elle dispose en sa richesse et qui vont de la légèreté la plus tendre à l'ampleur la plus sombre : comme on la sent s'épanouir, en ces lignes qui chantent, au moment où paraît Dalila qui s'offre au vainqueur dans tout le luxe de sa féminité « avec plus d'amour que de haine », — cette Dalila qui devait trouver dans la beauté de Mme Héglon aux perfides souplesses une si surprenante réalisation, — et comme elle est subtile, image glissante, fuyante, revenante, dans son balancement indéfinissable et grisant, comme elle passe en frissons dans le prélude du deuxième acte, s'exprime à la fin de la scène de Dalila et du grand-prêtre par un cri de vengeance de la chair, et s'exaspère avec énervement aux bruits de l'orage lorsque Samson vient à son rendez-vous de la nuit ! Il y a dans cette sensualité de lyrisme, qui se retrouve parmi la somptuosité des concertos, toujours ce même désir de la vie dont M. Besnard est animé, et dans le *Plafond du salon des Sciences* il semble que la femme au bras relevé se montre dans un mouvement de Dalila, cependant que les bleus de la nuit aux suavités profondes paraissent faits, en leur étoilement, pour éclairer le soir promet-

teur de délices où dans la vallée de Soreck la prêtresse de Dagon va se jouer de son amant.

Le caractère de sensualité passionnelle de M. Besnard devait se découvrir surtout et s'affirmer avec le plus d'évidence dans sa conception de la femme, de qui le poème a été écrit par tout artiste, du plus chaste au plus libertin : les immatérielles images féminines qu'a peintes le Bienheureux Frère de Fiesole nous renseignent sur l'état angélique de sa pensée, qui y voyait d'exquises âmes ; — et si, par un manque toujours accidentel d'harmonie, l'homme dans sa vie est en désaccord avec son œuvre, l'artiste du moins reste fidèle à sa vision d'art, et l'on peut croire qu'il décrit le plus souvent ce qu'il aurait voulu vivre. Plus que tout autre, celui qui peint des portraits de femmes et fixe son esprit sur la personnalité de chacune d'elles doit révéler, par l'expression qu'il leur ajoute, le sentiment qu'il en a : ainsi fait M. Besnard, sans cesse divers, mais toujours reconnaissable en sa fougue — et dans son ardeur à suivre cet épanouissement des sens par lequel il veut obtenir une vérité sensuelle en donnant à son modèle la plus grande somme de vie qui lui est propre. On peut percevoir dès lors l'exacte signifiance de ses portraits qui, réunis tous en un seul lieu, pourraient évoquer autant de vies individuelles comme autant d'âges

distincts, autant d'existences prises à une heure déterminée : différence remarquable avec ces œuvres académiques et applaudies qui ne sont que des passe-partout où la ressemblance s'attache sur un mouvement conventionnel. Au surplus, il augmente de la sorte la valeur de ces images de femmes qu'il saisit dans l'animation de tout leur être, car si le portrait d'un homme doit faire naître l'idée d'une pensée, peut-être celui d'une femme doit-il donner celle d'un désir ou du moins prendre sa vie dans l'expression générale de ce désir, inconscient ou impatient, contenu ou libre, satisfait ou désespéré, — en se composant de ces mille nuances qui sont les mille instants de la vie d'une femme.

La petite fille, cette première affirmation de la réalité féminine, se montre dans l'œuvre de M. Besnard comme un début de poème : la voici, en 1891, au Salon du Champ-de-Mars, dans ce tableau intitulé *Une Famille*, où le peintre a représenté ses enfants, et dans l'esprit duquel il a gravé une eau-forte qui en semble le commentaire; la voici, la fillette de neuf ans, la bouche réfléchissante déjà, avec des yeux regardeurs mais qui n'ont pas encore vu, songeuse parmi l'enveloppement de ses cheveux; elle peut être impatiente dans sa curiosité, elle n'est pas encore inquiète, parce que, en sa forma-

tion inachevée, elle n'est pas mise au point de la vie et qu'elle ne sait recevoir des événements que des impressions accidentelles, sans coordination; les qualités et les charmes qui seront un jour sa gloire se laissent apercevoir sous sa grâce indécise d'enfant, mais, ébauche qui peu à peu se dessine, ils semblent indépendants les uns des autres dans leur élan particulier, et il faudra qu'ils s'achèvent et se réunissent en une harmonie pour qu'elle devienne le « féminin » et qu'elle fasse son entrée dans le monde des pensées et des passions.

Voici maintenant la jeune fille, vue sous deux aspects et en deux oppositions dans le portrait double de *Mlles Dreyfus*. Le chef-d'œuvre est terminé, et M. Besnard exprime alors tout ce qu'il peut dire de ce joli être, en peignant ses deux modèles : habillées de vert clair dans la caressante élégance de leur robe de bal, elles sont surprises en deux mouvements différents qui sont la notation de deux natures, et où se formulent aussitôt deux tempéraments, l'aînée, droite, la main relevée vers l'épaule à la manière de Diane, réservée et impénétrable tandis qu'elle songe à sa dignité de jeune fille, l'autre, plus brune, les yeux joyeusement gais en son ardeur confiante, demandant à la vie tous ses sourires, et ayant l'air de se pencher vers elle tandis qu'elle s'incline, pour les cueillir, vers

des fleurs d'azaléa rose. Comme il avait eu le sentiment de la petite fille, M. Besnard a ici celui de la jeune fille, de ce type accompli qui n'attend plus qu'un signal mystérieux pour se mêler au drame humain avec l'énergie de sa jeunesse et de sa beauté, créature violemment impressionnable, désireuse et défiante des lendemains inconnus, en qui passent tant d'idées imprécises que sa pensée en demeure insaisissable — et si confuse qu'elle-même en perd le souvenir à l'heure où elle devient femme.

Et voici la femme, arrivée à son entière puissance, ayant conquis l'amour de l'homme et qui se montre éclatante dans toute la diversité de ses triomphes : M. Besnard l'a peinte souvent et il l'a représentée toujours dans son expression la plus intense, dans la plénitude de son être individuel. Si l'on regarde le *Portrait de Mme George Duruy*, fait vers 1884, et qui a par sa date une importance singulière puisqu'il est une des premières manifestations de l'art nouveau du maître et se présente déjà comme une œuvre définitive, l'on éprouve cette sensation d'une vie qui s'affirme hautement dans toute la richesse de sa nature propre : on voit s'avancer à travers une atmosphère de lumières cette jeune femme, en sa robe décolletée de soie blanche toute recouverte de dentelles, ardemment brune, et

de qui la coloration de la chair produit un charmant passage du noir des cheveux au blanc de la robe, la bouche légèrement entr'ouverte, non dans un sourire, mais dans une aspiration de vivre; et, en la voyant, on voit vraiment « quelqu'un »; une femme tout à fait jeune et cependant habituée déjà à être une femme, flattée des contentements que la vie donne, mais les recevant sans en être étonnée, avec cette aisance qui vient d'une habitude de la fortune. Si l'on regarde encore le portrait en buste de *Mme Alphonse Daudet*, composé dans une harmonie de rouge et de jaune où se mêlent les tons rosés de la chair, l'on ressent la même impression, — bien que l'image ici ne soit qu'un morceau, — la surprise de rencontrer une vie féminine réellement particulière, quelque passante assez caractérisée pour être une indication humaine et chez qui la vie afflue en lui donnant sa physionomie entière: c'est la femme de plus de quarante ans, à la narine palpitante et un demi-sourire aux lèvres, qui a connu, de ses yeux intelligents, le secret de bien des choses et qui voit toutes les vanités humaines sans plus s'en alarmer, s'intéressant au spectacle, et presque satisfaite de vivre dans un épanouissement qui est encore une floraison. Mais M. Besnard n'a pas peint seulement la femme du monde dont les manières d'être sont soumises à des

règles et dont les sentiments se voilent pour n'être pas aperçus de tous, gardant de cette existence ordonnée par elle-même le charme intime et pénétrant de la beauté qui se réserve; il a peint aussi, pour compléter son œuvre, la femme libre de sa vie dans l'ardeur de ses désirs. Et, sans songer à chercher cette indomptée parmi les errantes de l'amour aux pensées vulgaires, il a interrogé l'actrice de race chez qui l'intelligence organise l'émotion, et en regardant Mme Réjane, capricieuse, passionnée et rieuse, il a fait son magnifique *Portrait de théâtre;* il a vu la femme d'amour en cette créature mobile et ondoyante qui sur la scène a joué toutes les amoureuses, la fougueuse et la sentimentale, la perfide et la déçue, l'inconsciente, la troublante, la terrible, avec tout l'imprévu de son âme et de son corps : elle passe dans le déploiement de sa robe rose, en un mouvement conquérant de passion joyeuse, les sourcils élevés, les lèvres ouvertes, et des roses tombées à ses pieds, cependant qu'une épaulette de son corsage a glissé déjà sur l'un de ses bras et que de l'autre, replié en un geste d'une grâce extraordinairement moderne, elle retient ses cheveux prêts à se défaire. Dans cet audacieux portrait présenté « en coup de vent », qui est un morceau d'une admirable qualité de peinture, M. Besnard a surpris l'irrégulière beauté

de la merveilleuse comédienne, et peut-être a-t-il trouvé dans cette femme, violemment gaie et nerveuse jusqu'à l'exubérance, l'inspiration la plus sûre pour une œuvre, où débordent toutes les énergies de la vie et où se laisse voir, en pleine lumière et dans toute sa particularité, la sensualité passionnelle de son art.

## III

## LA TENDRESSE INQUIÈTE

Si M. Besnard est le peintre de l'amour, M. Carrière est celui de la tendresse; et tandis que l'un s'exprime avec des jaunes et des rouges, chauds et sensuels, aux brusques clartés, l'autre se complaît en des bleus et des gris, indécis et pâles en leur immatérielle apparence. L'agitation névrosée de leur temps les a touchés tous les deux, l'un à l'égal de l'autre, et, comme elle avait emporté celui-là, elle a emporté celui-ci : elle a excité sa nature affectueuse et sentimentale, et, de mélancolique qu'elle était, l'a rendue inquiète et douloureuse, forçant son génie et exaspérant sa personnalité jusqu'à faire de son art une chose exceptionnelle.

La tendresse est un état de délicatesse des âmes sen-

sibles portées à aimer pour exalter leur vie ou pour soutenir celle des autres : il y a en elle un élément de douceur qui correspond à un élément de faiblesse, et c'est surtout aux moments, si nombreux parfois, d'incertitude et de lassitude qu'on l'appelle à soi; elle est légère, faite de caresses sans violence, et mélodieuse et lente; elle peut s'appliquer à tous les modes d'aimer, elle est de l'amour « en mineur ». La tendresse est le propre des natures fines comme la passion est le propre des natures fortes; mais elles ne doivent pas s'exclure l'une l'autre, car nous avons tous besoin de l'une et de l'autre tour à tour, selon les emplois de notre vie et au gré des désirs de ceux que nous aimons: les éternellement tendres, pour charmants qu'ils soient, sont des impuissants, et les éternellement passionnés sont des brutaux. La tendresse est bonne quand nous languissons, la passion quand nous sommes vaillants, — mais cette tendance de l'âme amollie à s'envelopper de douceur ne sera pas uniquement subjective, car nous devons, en pleine vigueur même, avoir la faculté de nous y prêter, si c'est le genre d'amour qu'on attend de nous ; et elle reste, alors que la passion est l'hymne de la force et de la joie, le chant des heures tristes. Ainsi la tendresse est mélancolique; elle parle bas et se plaît aux crépuscules parmi les gris atténuants qui rendent

toutes choses indécises, elle aime les lumières tamisées et ces éclairements de la lune où dans l'enchantement d'une nature immobile on a l'impression d'être seul à vivre, elle craint tout ce qui s'agite et tout ce qui heurte ; rêveuse, elle se laisse aller en des va-et-vient qui la bercent, et souvent des larmes montent dans les yeux tendres. Des sourires y paraissent aussi : que l'on regarde à l'Académie de Sienne la jolie *Eve* de Sodoma, qui, dans sa surprise et son ignorance de la vie, a la tendresse primitive d'un être nouveau. Et si l'on s'arrête devant une femme de Luini ou de Botticelli, l'on comprendra, quelque impénétrable que soit le mystérieux secret de sa lèvre à peine dédaigneuse, comme elle goûte dans le contentement de sa tendresse le délice de vivre. Pour saisir quelle en peut être l'opposition, que l'on considère alors les *Trois Marie* de Sodoma dans l'église San Domenico de Sienne et l'on verra l'image de la tendresse désolée. Mais les Saintes Femmes ont en leur âme sensible et lasse une raison — qui est immense — de souffrir, tandis que la tristesse des tendres ne leur vient le plus souvent que d'eux-mêmes : c'est qu'il y a en eux un enthousiasme mystique qui les porte à s'exagérer la valeur de leurs impressions et à donner une importance fictive à tous les détails du sentiment : ils se susceptibilisent de la sorte,

et, au lieu de s'élever vers la joie, ils se laissent trop souvent entraîner à l'inquiétude; et leur tendresse devient douloureuse.

Telle se présente la sensibilité de M. Carrière. Dans le premier état de sa nature, il est renfermé et méditatif, ne goûtant pas de plaisir à formuler ses pensées, qui demeurent dans l'imprécision de l'inexprimé; puis il la développe par la satisfaction de ses goûts dans le sens de son tempérament; et lorsque, à vingt ans, il entre à l'École des Beaux-Arts, il n'est pas touché par l'enseignement qu'il y reçoit, bien qu'il y travaille avec effort, que même il monte en loge : sa personnalité silencieuse ne se contente ni de la vie qu'on y mène ni de l'art qu'on y apprend. Dès ce temps-là il suit une vision douce, et, d'abord attiré par le besoin qu'il a de sentir, il se façonne peu à peu au moyen de son intelligence une nature plus tendre encore. Chercheur de solitude, il aime la vie des faubourgs, où l'on peut regarder et se taire, et la maison de la femme et des enfants, où dans une atmosphère d'amour sont permises les longues songeries. Il s'abandonne à ces méditations devenues en son âme d'homme plus profondes, mais où les choses aperçues restent insaisissables dans leur perspective de rêve; et son œuvre va gagner par l'intensité de l'émotion ce

qu'elle pourra perdre par l'incertitude de l'expression : inattentif aux détails de la vie, il peint avec des idées générales. Il se sensibilise et s'affine ainsi par cette poursuite de l'irréel, où l'excitent ceux qui ont voulu devenir ses admirateurs, qui sont — logiquement — non des artistes, mais des hommes de pensée, et qui se complaisent à ce déploiement d'idéal. Et il laisse voir, en la particularité de sa nature, tous les caractères de la tendresse qui se désordonne pour la joie de se dépenser : en lui, elle a commencé par être douce avec des passages de mélancolie qui la rayaient d'ombre; puis elle s'est faite inquiète à mesure que la figure aimée s'effaçait dans la brume où il se plaisait à la placer; et enfin, sous la poussée de cette névrose qui secouait son époque, elle est devenue douloureuse et excessive, l'égarant par instants en de nuageuses imaginations; mais en même temps, c'est cette sensibilité suraiguë qui lui donnait à un tel point la puissance de nous émouvoir.

Pour traduire son état d'âme et le transformer en une œuvre d'art qui en fixe la fugitivité, il recherche la réalité simple des phénomènes quotidiens de la vie, les prenant dans son intérieur ou chez les humbles, au plus proche de lui, alors que la richesse, qui pare ou déguise, n'en a pas modifié l'apparence

humaine, se plaisant à la vérité des portraits ; et lorsqu'il s'élève au-dessus de l'humanité, c'est pour montrer dans le Christ mourant la plus grande tendresse et la plus grande douleur : par la représentation de l'Humble divin, il suit sa pensée et lui donne sa valeur suprême en la haussant jusqu'à Dieu. Il faut ajouter au caractère de la simplicité celui de l'intimité pour déterminer l'art de M. Carrière; car le peintre, non content d'un sujet sans complication où l'homme se montre en sa nature, veut encore que l'être de son choix se recueille dans l'acte accompli ou dans l'œuvre méditée, qu'il réside vraiment en lui-même sans se laisser emporter par les distractions étourdissantes du dehors, enfin qu'il soit occupé de sa vie. Les Hollandais, qui furent épris de la simplicité, goûtaient profondément aussi le charme de la conversation domestique et de l'occupation journalière et ils composèrent ces intimes scènes d'intérieur dont les personnages concentrent en eux-mêmes leur existence. Cependant M. Carrière reste très éloigné d'eux, parce qu'ils ne sont préoccupés que du moment et qu'ils font de la peinture d'épisode, belle par la maîtrise et exquise par la finesse, caractéristique en sa sincérité, mais n'ayant le plus souvent sur l'âme qu'un pouvoir de séduisance avec sa notation superficielle, tandis que le maître fran-

çais, dans son désir incessant de l'idée, ne retient de la vue des choses simples que ce qu'il y a en elles de général et de supérieur, en faisant vivre ses figures par la pensée. Mais cette pensée dont il a la puissance d'animer ses personnages, il ne la doit mettre qu'en eux seuls sans vouloir s'efforcer de la faire rayonner autour d'eux-mêmes : aussi semble-t-il dépasser ses forces lorsqu'il peint son tableau de *Paris*, où, n'étant plus seulement dans les êtres, elle s'étend symboliquement et conventionnellement aux choses qui les entourent.

Ayant à dire la douceur de cette intimité simple et songeuse, M. Carrière s'éprend des nuances effacées et voilées et il se plaît à cette indécise clarté des jours qui finissent où tout nous échappe sans que rien ne nous quitte, comme s'il voulait, tandis qu'il cherche ceux dont la tendresse se fait inquiète jusqu'à la souffrance, les laisser seulement apercevoir dans le mystère où ils se réservent, sans les troubler indiscrètement par la brutalité d'un jour immédiat; et il peint ces gris caressants et tristes qui enveloppent ses figures et les éloignent de nous, en ne leur retirant rien de leur réalité profonde. Mais parfois dans son désir tourmenté de l'indéfini il en exagère l'effacement et il arrive alors à indéterminer la vie.

Séduit par les habitudes des simples dont il goûte la monotone accoutumance, aimant les petites gens — au milieu desquels il a vécu — pour leur beauté d'âme naïve, M. Carrière en travaillant garde leur souvenir : on ne doit donc point s'étonner qu'il ait le souci de les atteindre en leur ignorance de l'art, ambitieux d'être bienfaisant à leur effort. Ce qui peut cependant nous surprendre, c'est qu'une peinture quintessenciée — et si dégagée de matérialité qu'elle ne semble faite que pour les esprits familiers de la pensée et amoureux d'elle — puisse intéresser la vulgarité du peuple, alors qu'il faut une culture profonde pour comprendre le pourquoi de la beauté individuelle. Mais nous ne sommes pas impressionnables que par l'intelligence, et la compréhension peut nous fuir des choses que nous aimons : aussi M. Carrière veut-il toucher les humbles par la sensibilité, qui parfois nous éclaire mieux que la raison même, et se joindre à eux dans une communion de sentiments tendres, en leur apportant peut-être avec la douceur de sa tendresse le tourment de son inquiétude. Il poursuit l'imprécision de l'âme et, par cette cause même qui le fait le plus souvent méconnaître des artistes, il est susceptible de se communiquer à la foule, non pas à des masses que son œuvre

de songeur est incapable d'appeler, mais à certaines natures sentimentales, isolées et nombreuses, qui gardent dans la grossièreté de leur existence la faculté de s'attendrir. C'est à elles qu'il ambitionne de s'adresser avec l'espoir de faire passer une apparition dans leur vie, plus satisfait de décorer une salle où s'épousent des pauvres qu'un salon où se marient des riches, et entre l'indifférence des uns et celle des autres désirant sans doute la meilleure part. Il a peint en un tableau le Christ crucifié, et, complétant sa pensée, il en fait un triptyque aux deux côtés duquel viennent prier des tristesses; et il voudrait le voir placer en quelque hôpital où les malheureux, qui au long des jours infinissables perdent leur regard dans le vide, puissent reposer leurs yeux lassés sur cette image tendre du Dieu fait Homme qui console en souffrant.

Les œuvres de M. Carrière, qu'elles soient des sujets retenus selon la préoccupation de l'heure ou qu'elles soient des portraits lithographiés ou peints pour la réalisation d'une nature déterminée, sont les variations successives par lesquelles s'est exprimée jour à jour sa tendresse inquiète. La seule évocation de l'homme lui est suffisante pour dire toute sa pensée, et de lui-même il est entraîné rarement à imaginer un tableau; à l'ordinaire lorsqu'il réunit des personnages pour

un « sujet », c'est en une scène d'intimité qu'il a surprise et où se formule une idée : ainsi, en 1892, il peint sa célèbre *Maternité*, qui est au musée du Luxembourg, et pour laquelle il a regardé ses enfants dans les bras de leur mère. Cette *Maternité*, bien qu'elle soit en sa tendresse douloureuse l'une des œuvres les plus excessives du peintre, demeure toutefois un des types de son art. Ému par un spectacle familial, il en a fait une vision humaine : il a représenté, dans la brume d'une ambiance qui efface tous les contours en laissant aux images la vérité de leur forme, une mère qui de son bras gauche retient sur ses genoux un de ses enfants endormi et le serre comme si quelqu'un pouvait le lui prendre, tandis que de sa main droite elle saisit la tête d'un plus grand et l'embrasse éperdument, les yeux tristement clos, — femme qui souffre d'aimer, — et il a fait surgir devant nous, dans l'excès de son geste, la maternité, bouleversée de passion délicate et de violente tendresse ; et près d'elle les enfants sont comme endoloris d'être douloureusement aimés. M. Carrière cependant a peint une fois un « sujet » vraiment caractérisé, le *Théâtre populaire*, qui date de 1895 : il a vu dans un amphithéâtre un assemblage de gens du peuple, réunis au hasard de leur entrée, subjugués à un moment par l'émotion inattendue de ce qui se passe

devant leurs yeux, n'avoir plus en eux tous qu'un sentiment et devenir une foule en confondant leurs âmes, et sur sa toile, toujours grise et lointaine, il a étendu cette vie frissonnante et inquiète, et il a posé les uns contre les autres ces êtres humains « d'une cohésion telle, écrit M. Roger-Marx, qu'ils semblent ne pas exister isolément, et que ce qui se trouve là, mis à nu, confessé, c'est l'âme même de la foule » : seulement là encore, dans cet aspect de la multitude, il faut noter cette tristesse que le philosophe croit voir dans tout sentiment qui devient aigu.

Mais cette tristesse qui n'est jamais absente des œuvres du peintre, — qui se perçoit dans le symbole de son *Paris* comme dans les femmes des écoinçons du salon des Sciences à l'Hôtel de Ville languidement étendues avec un charme de morbidesse, — qui éclate dans son *Christ mourant* où sans inspiration divine il cherche Dieu par une surélévation sublime de l'homme, cette tristesse trouve dans les portraits son expression la plus intime; voici celui d'*Alphonse Daudet et sa fille*, peint en 1891, d'une désespérante mélancolie, où l'écrivain déjà malade, dont toute l'élégance apparaît dans la beauté longue de la main, souffre de tout ce qui le froisse et de tout ce qui le fuit, tandis que, appuyée contre lui, l'enfant est comme prise par sa pensée et

emportée par son mouvement; et celui du poète *Charles Morice*, si subtil, si profond et si étrange; et, daté de 1899, celui de *Mlle Séailles*, fillette de quatorze ans, grandelette dans sa droite robe blanche, légère, diaphane et insaisissable, avec un premier nuancement de sentimentalité songeuse. Voici surtout la *Famille*, où M. Carrière a peint en 1893 sa femme et ses cinq enfants et qui est un des tableaux les plus importants du Luxembourg : rien n'y déconcerte parce que rien n'y est excessif, et, dans la sûreté de la forme où chaque plan garde sa place et sa valeur, dans la sobriété magistrale de l'arrangement, se laissent apercevoir — sous le léger voile d'atmosphère qui tamise leur vie et défend son intimité — des âmes toutes proches et toutes diverses en leurs enfantines espérances, avec le sourire de l'aînée, à peine esquissé, qui déjà est le sourire des grandes mystérieuses, avec la tendresse enveloppante et grave de la mère de qui toute la sensibilité s'indique dans une inclinaison de la tête : présentation des êtres aimés, où inconsciemment il a mis toute la beauté de son art et dont la force de pénétration nous saisit. Voici encore les magnifiques portraits lithographiés de *Verlaine*, d'*Edmond de Goncourt*, de *Rodin*, de *Puvis de Chavannes*, hommes de pensée et de rêve, découverts dans leur réalité psychologique, où survi-

vent les qualités charmeuses du peintre, son goût de la vie intérieure et son sentiment profond de la simplicité.

Dans l'émoi de vivre où nous sommes et dans le bouleversement des idées où s'est entretenue la névrose de l'époque, d'autres natures sentimentales d'artistes ont laissé leur tendresse s'en aller à l'inquiétude. Tel M. Aman Jean qui peint, en des verts ou des mauves mourants, ces lents portraits de femmes, attristés jusqu'à la douleur, dont les yeux se plaignent : entraîné par la saveur qu'il y trouve, il ressent à la vue de la nature une émotion qui le désole et qui l'étreint; et il compose l'expressif et austère *Portrait du sculpteur Dampt*, grand ouvrier songeur et mélancolique en qui la dolence de la pensée se mêle à la volonté du labeur, et qui lui-même, exquis maître de la beauté délicate, chercheur ému de finesses, d'élégances et de langueurs, éprouve au contact des choses un besoin de les aimer tristement, qu'il modèle l'ivoirine et fragile *Mélusine*, ou le petit buste du jeune *Dagnan*, ou encore le groupe de têtes du *Baiser de l'aïeule* qui passe la tendresse de sa vie épuisée à la vie qui s'ouvre de l'enfant naissant. Et d'autres. Mais nul mieux que M. Carrière n'a exprimé le bonheur inquiet des tendres dans l'atmosphère indécise qu'il leur a créée ni les

silencieuses jouissances de leur intimité; et il nous a fait sentir, par la puissance de son art consommé, tout ce qu'il peut tenir de douleur dans l'amour.

## VII

# M. HELLEU

# M. HELLEU

A une époque, telle que la nôtre, où la femme, par le goût qu'elle inspire, tient dans les préoccupations de l'homme une place souveraine et domine la vie sociale, emplissant le monde de son charme et de son bruit, alors que les expositions et les ateliers se peuplent de ses images, il n'est pas sans quelque passionnant intérêt psychologique de connaître un peintre qui ait pu fixer, avec une extrême légèreté de la main, ce qu'il y a en son état d'actuel et de fugitif.

Sans doute les artistes, maîtres de la femme, sont nombreux aujourd'hui, et plusieurs magnifiques : M. Henner disant la poésie de sa chair, ou M. Carolus-Duran déployant la beauté de son élégance, M. Besnard exaltant son goût de vivre, M. Humbert exprimant la saveur de sa distinction, demeurent les peintres de la vie féminine, et ils enseigneront aux

âges à venir ce que des Holbein ou des Van Dyck enseignent au nôtre. Cependant si l'on interroge M. Humbert, par exemple, de qui les portraits — tel celui du musée du Luxembourg, harmonieusement sobre et si séduisant en sa fleur de vie, — sont une notation très sûre de la femme moderne, on peut penser qu'il n'a pas, ainsi qu'un Lancret, surpris l'être féminin dans la liberté de son allure et la mobilité de son passage; il n'a pas saisi cette rapidité d'allure qui le détermine et ne s'accommode guère du reste à l'ampleur de son œuvre non plus qu'à la majesté des grands portraits, ne se laissant apercevoir que dans la vie libre et fuyante de tous les jours. Pour noter ce mouvement de la femme, dont M. Falguière a magistralement formulé la synthèse dans le geste de ses Dianes de marbre, il fallait un artiste amoureux d'elle en la familiarité de ses lignes capricieuses, enclin à goûter la grâce inattendue de ses manières les plus simples, d'un bras qui se replie, d'une tête qui se tourne, d'un buste qui se penche, d'une jambe qui se pose, — non pas seulement quelque Willette, exquis crayonneur de la beauté légère et tendre, absorbé à l'excès par l'évocation d'un petit être décolleté, ironique et sentimental, mais un artiste qui, s'étant fait une idée précise de la femme moderne et ayant d'elle une

conception personnelle, la recherche en son attitude de chaque jour et dans la subtile diversité de ses manières, qui soit un peu pour nous ce que Watteau a été pour le commencement, Fragonard pour la fin du XVIIIe siècle.

M. Helleu semble être ce peintre intime de la femme de son temps : si jeune qu'il soit encore, — étant né en 1859 dans ce Sarzeau breton qui se vante d'une origine grecque, — il contribue déjà à l'histoire de la fin du XIXe siècle par son observation si attentive de l'apparence féminine dont il a fixé les ondoyants contours de son agile diamant de graveur, car c'est surtout, pour précieuse que soit la qualité de ses pastels, dans la longue série de ses pointes sèches que le spectacle charmant se déroule de ces créatures distinguées, souples et fragiles, qui s'étendent, se lèvent, s'asseyent, marchent, vivent. Il représente la femme qui passe près de nous, qui nous regarde, — et qui nous touche de ses yeux et de son passage; et il exprime en leur essence moderne le mouvement et le sentiment féminins.

# I

## LE GESTE FÉMININ

Par cette observation incessante de la femme où il se complaît, M. Helleu a connu la multiplicité incroyable de ses mouvements aux aspects indéfiniment variés, et, intéressé à ces modèles de vie qui fuient devant lui en leurs élégances naturelles ou volontaires, en leur agitation bigarrée, il a cherché, parmi eux, tous les éléments de l'expression féminine et trouvé dans sa précision le geste de cette femme moderne — si souvent aperçue de sa fenêtre de travailleur qui domine l'entrée du Bois et d'où il voit aux jours printaniers s'écouler la foule des passantes coquettes.

Il y a un geste moderne qui nous est particulier. Résultat du mouvement avec lequel il arrive à se confondre, le geste expose, en modifiant chaque fois la forme de notre corps, chacun de nos états d'activité ou de repos : le sommeil lui-même a le sien. Chez la femme, c'est le joli va-et-vient de sa personne mobile et insaisissable, c'est le port de sa tête et de ses mains, la flexion de ses épaules, la courbure de sa taille, le

balancement de ses hanches, le laisser-aller de ses jambes ou de ses bras, la pose de ses pieds : c'est toute sa démarche et tout son abandon. Cette manière d'être visible est une manifestation constante de son état d'âme ou plutôt de tous ses états d'âme successifs, du plus insignifiant au plus profond; et comme la vie intérieure, faite de la compréhension que nous avons des choses et du sentiment qu'elles nous inspirent, se modifie toujours, constituée à chaque génération nouvelle par un caractère particulier, le geste humain est dans un perpétuel devenir.

L'époque présente, pleine de brusqueries, a des caprices et des inquiétudes, mais elle garde, parmi les vulgarités qui l'encombrent, sa délicatesse et sa distinction; dans la vigoureuse incohérence de son effort, le charme qu'elle a hérité des temps passés lui reste plus vif et plus piquant, avec une certaine élégance troublante. Le geste des femmes y a de l'indépendance, plein d'imprévu en ses libertés, et, bien qu'il ait, par le fait du costume, une tendance à se saccader dans la marche, son aisance habituelle donne à ses lignes une harmonie attirante; il a deux qualités propres, la souplesse et la fragilité, qui font de lui quelque chose de fin et d'enchanteur, et il trouve par sa simplicité même des formules exquises de la beauté.

Si l'on considère dans le déploiement de sa vie cette artiste suprême qu'est Sarah Bernhardt, femme en qui réside le génie du geste, les caractères du mouvement se découvriront tous, portés à leur plus haut degré d'intensité : qu'elle s'avance ou s'arrête, s'étende, s'asseye, se relève, se détourne, s'agite, se repose, qu'elle se penche en une inclinaison de fleur, qu'elle se dérobe en un envolement d'oiseau, qu'elle passe avec sa légèreté de sylphe à la vaporeuse élégance, ou qu'elle se retourne en de merveilleux enroulements, elle fait le geste de la femme moderne, en conservant toujours à la ligne cette étonnante unité, — si bien comprise par M. Mucha dans son affiche de la *Dame aux Camélias*, — qui lui donne de la force et de la grâce; elle a, souriante ou tragique, cette attitude naturelle dont toutes les variations sont des mouvements admirables qui, dans leur séduction enveloppante, caressent nos yeux comme un frôlement. Mais la magnificence de son geste, par ce qu'il y a en lui de définitif, établit une sorte de type d'autant plus fixe qu'il contient quelque chose d'universel, et dès lors, par la puissance excessive de son expression, il ne répond plus à l'habituel mouvement féminin, à celui qu'on doit surprendre au courant de la vie et qui se découvre en quelque femme lisant un livre ou buvant une tasse de thé.

Beaucoup de peintres ont recherché le geste de la femme moderne, bien que l'on puisse s'étonner du grand nombre d'entre eux qui n'ont pas songé qu'il existât. M. Stevens, qui avait observé avec une singulière pénétration les femmes des dernières années du second Empire, a peint d'elles ces très ressemblants petits portraits saisis douloureusement au vif de leur nature, et qui, dans une curieuse forme d'art, demeurent pour le passé de précieux documents de vie; mais, trop obsédé de leur souvenir, il a continué à les représenter alors qu'elles étaient disparues. Plus tard, au début de cette période qui s'achève, Heilbuth a noté par de jolis croquis la femme de 1875, en toilette claire, marchant le long d'une allée d'arbres, ou se promenant en bateau sur un étang de parc, lente, réfléchie, avec une discrétion bourgeoise douce et seyante; et, tout autre, Chaplin l'a fait rayonner de l'éclat rose de sa chair, parmi la fête des gazes et des tulles, avec le goût profond qu'il avait pour elle, l'aimant, rieuse ou émue, dans l'épanouissement de son être; mais ils ont eu une perception, l'un, trop accidentelle en sa réalité, l'autre, trop particulière et conventionnelle, pour avoir pu déterminer l'état de la femme à leur époque.

De tous les artistes qui osent aujourd'hui tenter de

la note en la volubilité de sa course et dans la vérité de sa vie, ceux-là sont nombreux qui n'ont vu en elle que la « professionnelle » de tel ou tel exercice : ainsi M. Renouard dessinant des danseuses de son crayon sûr et mordant, ou ailleurs M. Bac constamment occupé des femmes adultères; ils se sont amusés à étudier chez elle une occupation spéciale, et, ne se rendant pas compte de ce qu'il y a en elle de général et d'essentiel, ils se sont arrêtés à des détails et ont écrit de charmantes observations sur les marges du livre. La plupart des autres ont tourné autour de la femme pour le divertissement de leurs yeux, ils ont pris plaisir à ses gestes et, sans se placer jamais au point de vue de l'idée, ils ont retenu, au hasard de l'heure et du lieu, des indications quelconques, souvent spirituelles, comme celles de M. Jean Béraud, dont ils ont fait des feuillets illustrés, mais qui restent sans caractère et ne peuvent avoir de valeur, parce qu'elles ne sont, dans leur formule amusante, qu'une expression indécise et inutile de la vie.

Inquiet sans cesse de la beauté et passionnément épris de ce mouvement féminin qu'il suit de toute la vivacité de ses yeux, M. Helleu a compris le geste de la femme moderne ; choisissant celles qui par leur nature répondent à sa conception première, il les regarde

aller et venir au cours de leur existence jusqu'à ce qu'il les saisisse à l'instant même où par leur maintien elles donnent une image d'elles gracieuse et juste. Il y a un tact en M. Helleu qui lui permet d'écarter de son art les choses alourdissantes et de ne jamais se servir de ce qui ne signifie rien, ce tact esthétique qui en s'affirmant s'appelle le goût, qualité si familière aux peintres du XVIII[e] siècle, qui s'était faite si rare parmi ceux du nôtre ; et même ce goût dominera tout en lui et deviendra la faculté directrice de son art. Très jeune, il en a perçu le charme profond, et lorsque, à vingt ans, par un effort de persistante volonté, il entre à l'école de la rue Bonaparte où on l'a placé dans l'atelier de M. Gérôme, il a une vision affinée déjà et, pour premier envoi au Salon, il peint, avec son sentiment d'aujourd'hui, le portrait d'une toute jeune fille — qui bientôt va devenir sa femme et qui lui donnera ses plus délicates et ses plus précieuses inspirations.

Il se plaît aux nuances simples, dans la pâleur des bleus et dans l'effacement des gris; il aime le blanc et le noir jusqu'à pouvoir dire toute sa pensée à l'aide d'une simple pointe sèche, et avec du noir mis sur du blanc il compose d'exquises colorations. Son goût, qui s'applique à la disposition la plus harmonieuse d'une chambre comme au plus joli arrangement d'une femme,

ne peut, étant une mise en évidence de la beauté, supporter auprès d'elle rien qui la dépare ou la surcharge, car c'est un caractère du goût d'exclure de la représentation d'une idée ou d'une forme ce qui est inutile et inapproprié. Aussi M. Helleu rejette-t-il de son œuvre tout détail qui n'est pas explicatif de la réalité féminine; et même il détourne son observation de ce qui ne doit pas être pour lui une preuve et ne correspond point à la conception originelle de son esprit, s'intéressant à certaines natures, et non à d'autres, dans la curiosité de ce qui lui paraît être la vérité moderne. Il a le sens de la femme, c'est-à-dire la faculté de recueillir ce qu'il y a de féminin en elle; et, comme il en est préoccupé avec les pensées et les désirs d'un homme d'aujourd'hui qu'aucune éducation n'a entraîné hors de son temps, c'est logiquement la femme d'aujourd'hui qu'il doit percevoir : il connaît la mobilité particulière de son corps, il est pris par le charme de ses contours, il sait en la regardant ce qu'il peut passer de rêves sur ses lèvres; et il comprend en toute la force de leur vie ces jolies têtes aux yeux preneurs, dont les cheveux enveloppants se soulèvent et ondoient dans leur luxuriante liberté, ou se relèvent en quelque élégante torsade, laissant apparaître la chute délicieuse de la nuque.

De toutes les femmes qu'il a vues vivre autour de lui, il a donc choisi seulement celles qui, par leur geste, répondaient à son idée, en même temps qu'elles complaisaient à son goût, car il gardait encore, au milieu de leur diversité, ses préférences individuelles. Il a présenté ainsi un certain être d'une physiologie caractéristique, élancé, à la taille longue, à la tête fine, de qui les formes légères ont une opulence à peine visible dans la courbe lente de la poitrine et des hanches, dans l'élégant allongement du corps : une femme souple, dont les mouvements sont liés, dont la jolie démarche et l'allure svelte ne sont pas empreintes de gentillesse, mais d'harmonie, qui se retourne et se recourbe avec une agilité doucement serpentine et conserve en tous ses actes une caressante distinction, qui est d'un ensemble de lignes très égal et demeure toujours simple dans la coquetterie de sa beauté.

La femme que remarque M. Helleu n'est pas seulement d'une nature physiologique particulière, elle est aussi d'un ordre social déterminé : sans doute tous les éléments d'une société doivent servir à la figuration d'un temps, mais ils ne contribuent pas tous à l'image de la femme, car celle-ci ne trouve sa valeur expressive que dans certaines conditions d'affinement et de liberté; et il est juste dès lors de la chercher dans

un milieu qui soit favorable à sa culture. Aussi M. Helleu laisse-t-il loin de lui et ce qui est vulgaire et ce qui est artificiel : l'ouvrière d'un côté, et d'un autre l'actrice. L'actrice, en effet, quelque place qu'elle ait prise dans la vie mondaine par l'importance de ses toilettes, voire même par ses qualités propres, reste le plus souvent dans tout milieu contemporain une femme « différente » ou dont la personnalité du moins s'accorde à un diapason spécial : ce qui peut s'observer facilement dans le passé en remarquant combien telle comédienne, soit la Champmeslé, soit la Clairon ou M^lle Dumesnil, est dispareille de ses contemporaines. Il ne s'arrête donc pas à la représentation de l'actrice qui, à très peu d'exceptions près, est, par la force des choses, un personnage composé, — faisant un portrait de M^lle Sorel accidentellement. Et il éloigne encore de son art les femmes qui se servent de leur beauté pour être les complaisantes habituelles de l'homme et sont à chaque geste préoccupées d'un résultat. Mais il retient avec prédilection la femme aristocratique dont la vie se meut sans effort en des manières d'être qui lui sont naturelles, et dont la grâce est libre dans l'aisance de son laisser-aller, créature de sélection qui ne se rencontre guère hors de la « société »; même il se plaît à la chercher dans un monde où l'aristocratie de la race,

lorsqu'elle se joint à celle de la nature individuelle, lui ajoute un charme de délicatesse, parfois de lassitude, et il s'éprend d'un tel spectacle jusqu'à supporter la fadeur d'un esprit pour la finesse d'un corps : ce qui amène chez lui une antipathie violente pour la parvenue luxueuse au geste habituellement faux dans son désir constant de prendre une place supérieure dont sa personne ne s'accommode pas. Cependant, après qu'il a trouvé grandes dames ou femmes d'élégance, M. Helleu revient toujours à la maison auprès du plus sûr de ses modèles.

Lorsque ceux-ci se sont découverts à lui dans la précision actuelle de leur maintien, aussitôt il saisit en eux la familiarité du mouvement provoqué toujours par une cause simple, soit qu'ils changent de place, s'étendent sur un canapé pour s'y reposer, tournent la tête pour voir entrer quelqu'un. Et, par cette surprise de la femme vue dans sa nature même, il exprime essentiellement la beauté harmonieuse de son geste ; car, d'une part, ce qu'une femme possède de séduction vraie l'accompagne dans toutes les diversités de sa physionomie et mobilités de sa tenue et ce qu'elle a d'involontairement moderne jamais ne la quitte, — et, d'autre part, chacun de ses mouvements irréfléchis, à moins qu'il ne soit expressément localisé, produit sur toutes les parties

de son corps un contre-coup qui en modifie l'allure et fait voir une concordance de toutes les lignes de son être se présentant sans cesse en des apparences inattendues.

Telles passent devant nous les « habituées » des pointes sèches de M. Helleu et ainsi s'indique leur grâce. Voici une « jeune femme assise se chauffant » ; les mains s'appuient sur les accotoirs du fauteuil, et les coudes portés en arrière, effaçant les épaules dans une cambrure de la taille, projettent le buste en avançant la tête : il n'y a pas là seulement une idée de simplicité qui pourrait s'indiquer au moyen d'effets simples, mais aussi une idée d'exactitude, et l'on comprend que les lignes de cette fine créature se sont proposées d'elles-mêmes et qu'il y a eu notation de sa vie. Voici encore une « jeune femme étendue », la tête renversée, dont le profil, fuyant de ses cheveux à ses pieds, a la souplesse molle de la réalité; voici « une jeune femme allaitant son enfant », avec une inclinaison du cou qui est le détail minuscule et frappant où se perçoit son intimité; voici une « jeune femme debout se chauffant », penchée vivement vers une cheminée Louis XVI — joli cadre ancien à sa jeunesse nouvelle, toute jetée en avant dans un élan de tout son corps : partout

l'impression est ressentie de cette sûreté du mouvement que seule peut causer l'élégance innée de la femme et d'où se dégage l'harmonie de son geste à la fragilité exquise.

La manière même dont travaille l'artiste contribue à donner à son œuvre gravé cette prestesse et cette légèreté qui nous font avoir l'illusion qu'un moment de vie s'est posé là. Il ne dessine pas en effet sur le papier d'abord pour reporter ensuite le dessin sur un cuivre, au moyen d'une répétition d'où la nature est absente et où s'efface le charme de l'émotion; mais, par un procédé bien supérieur, très rarement pratiqué aujourd'hui et qui fut employé par Rembrandt, il jette immédiatement sur le cuivre la vie prise au vif et, regardant passer la mobilité de la femme, il la fixe de son diamant qui court. Si l'on joint à cela cette rapidité même, qui lui permet à l'ordinaire de terminer sur-le-champ une planche commencée, sans la retoucher, sans la reprendre, — et qui se retrouve également dans ses sanguines et ses pastels, exécutés d'un premier jet avec une extrême liberté de main, détruits s'ils lui déplaisent, mais jamais repris, pour ne pas fausser la vérité par la superposition de deux états qui peuvent être inconciliables; — si l'on observe ainsi cette liaison instan-

tanée entre la perception de l'artiste et l'exécution de son travail, on s'explique alors que M. Helleu ait pu d'aussi près effleurer la vie et qu'il soit arrivé à donner à ses figures de femmes cette fraîcheur fugitive qui les rend si séduisantes en la grâce naturelle de leur geste.

Et en le voyant, ce geste de la femme, l'on songe à celui de la petite fille, qui l'a précédé et dont il est issu, et la pensée s'en va de la gentille « Ellen Helleu » si souvent apparue parmi l'œuvre de son père avec sa gracilité à la fois mutine et sérieuse, à ces surprenants portraits qu'a peints M. Boutet de Monvel. Bien que l'enfant, dans la générale indécision de son âge, n'ait pas à l'égal de ses parents une physionomie d'époque, il est déjà moderne toutefois par le tempérament qu'il a hérité d'eux et aussi par la tenue extérieure qu'on lui donne au moyen et de l'habillement et des habitudes, — en attendant qu'il achève de le devenir par la manifestation de son caractère. M. Boutet de Monvel a du geste enfantin une admirable intelligence, parce qu'il a le goût de l'enfant et qu'il s'applique passionnément à considérer chacun des instants de sa petite vie, chacune des formes qu'elle prend tour à tour : il l'aime et il est auprès de lui dans son sourire comme dans ses larmes,

dans ses joies et ses chansons, dans ses caprices et ses bouderies, — s'intéressant surtout à la petite fille, ce commencement de femme, qui a des coquetteries, des tendresses et des impatiences, et qui se prépare à avoir du charme en ayant de la gentillesse; il l'aime et il fait pour lui des images, où il le représente lui-même en ses occupations diverses avec cette extrême finesse qui répond à sa consistance fragile, et où la fermeté de l'art se dissimule sous la naïveté des dehors, — des images petites comme elles doivent l'être, amusantes par leur précision vraie, par le croquis d'un mouvement inattendu qui fixe un état de sa pensée mignonne. Telles, entre cent, cette blondinette tout en mauve assise sur le gazon devant l'auréole d'un grand parasol rose, ou cette autre en robe blanche et bleue qui marche, les jambes perdues dans l'herbe, vers un parterre de tulipes. Il aime l'enfant et, anxieusement préoccupé de la ressemblance individuelle, il peint ces délicieuses fillettes, d'une ténuité enchantante parmi les tons clairs de l'aquarelle, souriantes ou inquiètes, timides avec des réserves et des hésitations et se tenant droites en leur ingénuité, vues non seulement avec la simplicité de leur nature, comme M. Helleu voit ses modèles, mais même dans une simplification, qui, bien qu'elle ait en soi quelque chose de

conventionnel, leur garde cependant leur entière vérité et leur donne, par la netteté de l'observation, un aspect contemporain. Elles ont une marque qui les particularise et sont bien, avec un accent imperceptible de raideur, de petites Françaises de nos jours, joliment habillées à la « Greenaway », mais d'un art aussi français qu'il est moderne; et, sous leur forme enfantine, se laissent percevoir déjà les émotions imprécises de leur pensée. C'est ainsi que chez les femmes de M. Helleu le sentiment se montre dans le geste même, cependant qu'il semble trouver dans une tendresse des yeux sa signification la plus subtile.

## II

## LE SENTIMENT DE LA FEMME

Le geste de la femme n'est que l'image de son sentiment : aussi M. Helleu, en ayant de l'un cette profonde connaissance devait-il se familiariser avec l'autre; et, parmi la multitude des mouvements, il a saisi les nuances de l'humaine tendresse et entrevu, en sa vérité d'aujourd'hui, l'âme de la femme.

Le geste est une extériorisation du désir ou de la

pensée. Il y a en lui une partie mécanique et instinctive qui est impersonnelle et commune à tous les hommes, une sorte d'automatisme par lequel ils vont, viennent, mangent, courent ou marchent, et produisent, dans une même direction et par un même procédé, le très petit nombre des mouvements primordiaux, — et une partie individuelle, qui fait que chacun d'eux accomplit ces divers actes dans un mode exclusivement particulier : ainsi l'on ne rencontrera ni deux hommes ni deux femmes qui se lèvent exactement de même, et, plus encore, une même personne aura mille façons de le faire, son mouvement variant sans cesse parce qu'il exprime sans cesse un état momentané différent; c'est cette partie individuelle qui constitue vraiment le « geste » et c'est par elle que se témoigne le sentiment.

Le geste d'une femme, ou sa manière de se mouvoir, se caractérise diversement : lorsque la femme se laisse aller dans le libre essor de sa vie, sans le souci de s'exposer aux uns ni de se dérober aux autres, il est naturel; il est compassé, quand elle se surveille et que, pour se tenir impénétrable aux regards, elle se violente et s'impersonnalise, tantôt dans une situation accidentelle, tantôt à tous les moments de son existence; enfin il est faussé, chez celle qui ment et qui s'efforce, par une discordance de son corps et de son âme, de donner le

change sur elle-même et de présenter une personnalité d'emprunt, — figure qui arrive bien à se masquer, mais rarement à dissimuler qu'elle se masque. Ces deux derniers gestes, — bien qu'à l'ordinaire il demeure en ces femmes quelque coin de nature qui s'aperçoive, — en font, qu'elles se forcent ou qu'elles se faussent, des personnages factices, à la vie artificielle ; et si elles intéressent le psychologue curieux de poursuivre des consciences qui lui échappent, elles n'appellent guère l'artiste, car elles ne lui montrent que des fantômes d'humanité, des manifestations qui ne sont pas vraies de créatures qui ne sont pas libres, — à moins qu'il ne soit séduit par la beauté de leur arrangement ou par le côté féminin de leur duplicité. M. Helleu, qui est le peintre de la souplesse, devait avoir nécessairement pour le maintien compassé une aversion absolue ; et, s'il s'est laissé arrêter quelquefois par les sinuosités de la femme qui trompe, il a été attiré surtout par le geste involontaire de celle qui ne fait pas de son allure une combinaison et dont l'élégance suit la pensée.

Beaucoup d'hommes ne voient point la femme ; ils passent auprès d'elle, la possèdent et la tutoient et parfois l'aiment, sans la regarder, comme il arrive qu'on ait auprès de soi un objet familier dont on ne connaît pas la forme ; ils se sont habitués à elle, et loin

d'elle, ils se laissent solliciter par un exercice de l'activité ou de la pensée qui éveille davantage leur intelligence, — à moins qu'ils ne soient capables de s'intéresser à rien. D'autres se plaisent à l'observer et se réjouissent de l'harmonie de son geste et du luxe de sa grâce; ils trouvent une satisfaction à se tenir près d'elle et s'accommodent de toutes ses fantaisies; mais, bien qu'ils semblent devoir, allant de la formule à l'idée, s'enquérir de son sentiment, ils se contentent le plus souvent de la représentation visible qu'elle leur donne, sans songer à se demander ce qu'elle « représente », et ils ne s'occupent de ses yeux que pour en savourer la couleur. Mais quelques-uns ne perçoivent pas seulement le charme esthétique du mouvement de la femme, et ils en recherchent la cause avec une amoureuse curiosité de l'âme féminine; tout en elle leur est précieux, et, passionnés pour toutes les expressions de sa vie, ils la sentent autant qu'ils la voient. Ceux-là demeurent autour d'elle, toujours attentifs à son être, s'attachant à la femme par le goût qu'elle leur inspire en même temps que par l'espoir qu'ils ont de la comprendre; et cette créature enchanteresse, qui nous paraît mystérieuse en nous déroutant par sa mobilité et dont l'excessive séduction nous trompe, se laisse apercevoir de ceux qui appliquent leur esprit à la con-

naître, et qui, soucieux de toutes les phases de sa vie, notent, sans rien négliger de leur valeur, les moindres détails de son aspect, — se préoccupant d'un clignement des paupières ou d'un froncement des sourcils, d'une pâleur des joues, d'une rougeur des oreilles ou d'un pincement des narines, d'une modulation du corps, de toutes ces choses que les autres ne retiennent pas plus que le son fugitif du vent; ils la suivent dans tous ses états, et l'on peut dire d'eux qu'ils sont les connaisseurs de la femme.

Tandis qu'il s'éprend du geste féminin, M. Helleu en pénètre le sens; et sous les nuances de la beauté se montrent à lui les nuances de la tendresse. Dans le plaisir qu'il éprouve à l'harmonie des lignes entrevues dans un mouvement de femme, il ne goûte pas seulement la jouissance de voir et de se caresser physiquement les yeux, mais il se donne la joie de s'accointer avec une âme, de s'approcher de ses inquiétudes et de ses confidences; et, en se préoccupant des états extérieurs indicatifs d'une pensée, il analyse un sentiment.

Si l'on se reporte aux maîtres du XVIII[e] siècle qui sont presque tous des peintres intimes, — de Watteau, le novateur et le plus grand d'entre eux, gardant de l'époque encore inachevée de Louis XIV un certain goût avec lequel il donne à ses personnages, en leurs abandons

mêmes, un air de cérémonie et de discrétion, et fait des « galanteries » de leurs coquetteries toujours un peu froides, jusqu'à Greuze, le décadent, qui arrange la nature, — on voit qu'ils ont surpris la familiarité du maintien pour dire la familiarité de la pensée. Si l'on s'arrête auprès de Fragonard ou de Chardin, on se rend compte que ces lignes, qui fixent l'aspect momentané de chacune des parties de leurs figures, déterminent un instant de vie, libertine, amoureuse, ou tranquille, et que tous les mouvements du corps y répondent à un état de la pensée. Et si l'on étudie La Tour, artiste incomparable qui s'est consacré à la peinture exclusive de la tête humaine, on remarque qu'il est arrivé à un résultat de vie supérieur encore, car en donnant la sensation de l'heure qui passe, où le modèle qui se prête et se dérobe montre une âme capricieuse, il a en même temps trouvé, avec sa simplicité de maître, les caractères coutumiers et constants qui marquent l'originalité d'un individu.

M. Helleu, dans son désir d'entrevoir le sentiment intime de la femme, a interrogé, comme les peintres du XVIII[e] siècle, toutes les sinuosités de son corps; et, sans rien perdre de son geste, allant de ses hanches à sa poitrine, de ses épaules à ses mains, de ses pieds à sa tête, dans une observation d'elle ininterrompue, il en vient

à ses yeux et à ses lèvres qui sont la quintessence de sa physionomie, bien qu'ils soient d'elle ce qu'elle peut travestir le mieux. Même il a voulu quelquefois, surtout en ses pastels, ainsi que La Tour, concentrer sur une tête de femme l'expression de toute sa personne et il a peint ce délicieux portrait de *Mme Ch...*, à qui son chapeau de faisan et son collet de martre composent une harmonie couleur de feuille morte : une tête de la femme qui n'a pas encore trente ans, pâle et ambrée sous la blondeur dorée de ses cheveux, gracieuse et discrète, avec des yeux qui songent et des lèvres qui se réservent, où tout entier le mouvement se résume en sa douceur énergique et tendre. De sa pointe sèche aussi il a dessiné des têtes, — dont les traits en leur mobilité sont une synthèse de tout le geste, et il a créé un type tandis qu'il les choisissait, à la fortune des rencontres, selon les préférences de son goût, — assez voisines, avec une empreinte contemporaine, de celles de Watteau, — minces et ovales, au front bien tournant et aux cheveux relevés, aux yeux longs, au nez qui s'effile pour se soulever en de fines narines, aux lèvres jointes qui se terminent brusquement par de ravissants coins de bouche, tandis que le bas du visage se resserrant met en valeur, dans une courbure de la ligne, la délicatesse du menton. Cependant il perd peu à peu

cette ressemblance avec Watteau, et ne le rappelle plus alors que par l'exquise légèreté du crâyon, à mesure qu'il s'attache à la modernité qu'il aime ; et, revenant bientôt au mouvement complet de l'être humain, il voit sur un buste cette tête préférée, puis il la voit sur un corps dont elle demeure l'expression suprême et définitive. D'ailleurs il sait se distraire d'elle et l'oublier, dans cette poursuite opiniâtre du geste vrai qui lui donne le pouvoir de varier son type, recherchant à toute heure l'inaperçu sans craindre de déranger sa vision habituelle, toujours désireux d'un accent nouveau, acceptant toutes les formes dans la diversité de leur grâce et dans leurs manifestations multiples de la beauté vivante, n'exigeant jamais que deux qualités indispensables à son art : la simplicité et l'élégance.

Il est arrivé de la sorte à connaître la femme moderne. Curieux de toutes les variations de son geste, il a saisi la réalité si souvent fuyante de son sentiment, et, d'une pointe ou d'un crayon rapides, rendu l'être féminin que nous aimons nous tous qui vivons de notre époque, avec le souci de l'évoquer tout entier parmi les habitudes de son existence : il a dessiné ces femmes dont nous goûtons indéfiniment le charme — et dont nous entrevoyons mal la vanité parce qu'elles sont des complémentaires de nous-mêmes, — les prenant, au

reste, entre les plus jolies, et, tandis que par leur mouvement il dévoilait leur pensée, il en a fait des exemplaires achevés de la vie d'aujourd'hui.

Ici, telle jeune femme assise, le dos appuyé, tournant imperceptiblement la tête, avec une velléité d'indépendance, les jambes souplement étendues, moins nonchalante que volontaire, qui a un peu de tendresse moqueuse sur les lèvres et à qui passe un peu de rêve dans les yeux; là, telle autre qui songe, son visage contre sa main, et qui s'abandonne dans la joie inquiète d'aimer, très douce en gardant la fermeté de vouloir et la force de se dérober; ailleurs, telle jeune fille, à demi retournée contre le montant d'un canapé et de qui la tête repose droite sur ses bras croisés, les cheveux libres, prêtant ses yeux à une vision d'amour dont se réjouit sa bouche entr'ouverte, toute pelotonnée sur elle-même et caressée de frissons, ingénument voluptueuse dans la câlinerie de son maintien, confiante en elle de ce qu'elle se sent une conquérante; et encore telle autre jeune fille, bien serrée, bien habillée, un petit chapeau planté sur le sommet de la tête, souriante et préoccupée de retenir son sourire, pleine de la crainte de déranger la régularité de sa tenue ou d'en diminuer l'élégance, vaine dans son ignorance d'aimer et cachant une sensibilité qu'elle

sera joyeuse de laisser voir à qui saura la découvrir.

En elles toutes se montre la femme d'aujourd'hui dans la fantaisie de ses manières, fragile et ondoyante, mais constamment marquée du signe de la tendresse : la tendresse en ses multiples états, de la plus satisfaite jusqu'à l'inassouvie, à la froissée, à la mortifiée, est la dominatrice de son âme, et ses ardeurs, ses inquiétudes, ses ironies, ses cruautés, peut-être ses indifférences elles-mêmes, n'en sont que les formules. Mais, bien qu'elle soit tendre, elle est forte par l'excitation de ses nerfs et il y a en elle une habituelle faculté de résistance, cependant qu'elle a le goût de songer, toujours prête, dans la méditation de sa peine ou de sa joie, à se tourmenter le cœur ou bien à s'exalter l'imagination; et son esprit s'en va, lorsqu'elle est déçue par la brutalité des hommes, vers la tristesse et souvent vers le mal, parce qu'elle est anxieuse à l'excès de donner une consistance à sa tendresse, fût-elle douloureuse et misérable : et, bons et mauvais, ses sentiments se traduisent dans les souplesses de son corps. Telles sont les femmes dont M. Helleu a indiqué la vie, et l'on peut rapprocher de leur geste sobre, pour lui servir de commentaire, l'animation exaspérée de celles qu'a peintes M. Chéret. M. Chéret, dessinant pour appeler les yeux des passants sur les murs de la rue, a usé, avec infini-

ment de sens, du mouvement forcé et il a représenté dès lors des êtres « forcés », mais il comprend si bien la femme contemporaine qu'il garde dans l'audace de l'attitude la distinction du mouvement et réussit à nous donner par la nature de son esprit et grâce au choix du modèle, malgré l'effervescence de son œuvre, l'illusion de la femme telle que nous l'aimons en sa langueur mobile et délicate, alors qu'il eût pu si facilement s'encanailler pour peindre l'enseigne d'un Moulin-Rouge ou d'une Olympia.

La tendresse d'âme de M. Helleu, qui lui a fait percevoir et goûter ce qu'il y a d'essentiel dans la féminité moderne, s'est complu parfois en des recherches accessoires, et il a peint des arbres de Versailles aux feuilles jaunies, des hortensias bleus et des bateaux de Cowes, — vus avec une telle obsession de la femme que cela semble n'avoir été pour lui que trois façons de penser à elle dans une transposition d'idée. C'est, aux jours frileusement ensoleillés d'octobre finissant, quelque bassin perdu des jardins du Grand Trianon qu'enserrent des arbres dépouillés déjà, dont les feuilles mortes se balancent en guirlandes sur la couleur sombre et décevante de l'eau, autour de la statue, encore blanche sous l'humidité verdissante, d'un Amour mélancoliquement abandonné ; ou quelque

longue allée aux hauts feuillages d'or dont la solitude s'éclaire doucement. Ce sont, en la délicatesse de leurs teintes, des fleurs d'hortensia ouvertes dans un épanouissement de vie ou fanées comme si vite elles se fanent dès qu'on ne prend plus soin d'elles, dont la richesse décorative se nuance de mille teintes qui, vers le rose et vers le blanc, pâlissent et se pâment. Ce sont sur la mer de Wight, en ses clairs bleuissements d'été, les yachts de Cowes, aux immenses ailes blanches sous l'éclat du soleil, qui glissent et se dérobent, promenant leurs joyeuses voiles entre les rives élargies et souriantes de la lente Médina ou se donnant aux horizons de la mer, et qui, dans le déploiement de leurs blancheurs, ont des élégances et des tendresses incroyables. Images diverses qui produisent toutes en nous une même impression fondamentale, parce qu'elles nous atteignent par l'idée avant de nous toucher par les caprices de la forme.

Et après s'être réjoui, comme d'un divertissement, de ces hors-d'œuvre exquis, naturellement l'on revient aux pointes sèches de M. Helleu, maître du geste et du sentiment féminins, — en lesquelles sont apparues les séductions simples de la femme et où s'affirme la beauté de ces êtres élégants qui, dans la sûreté de leur allure, sont, au vrai sens du mot, des femmes à la

mode, parce qu'elles nous donnent les satisfactions et les émotions dont a besoin notre goût moderne, avec tant d'acuité que quelques-uns, en ces jours d'une époque finissante, peuvent déjà voir en elles la femme de demain.

# VIII

# LES IMPRESSIONNISTES

## MANET — M. CLAUDE MONET — M. DEGAS ET M. RENOIR

# LES IMPRESSIONNISTES

Quand le musée du Luxembourg s'agrandit en 1897 d'une salle nouvelle, consacrée tout entière à l'art impressionniste, les agitations et les discussions que l'événement provoqua donnèrent la mesure de son importance. Cependant aucun des tableaux exposés n'était nouveau pour la foule venue nombreuse et curieuse, par instants bruyante, chercheuse le plus souvent ; mais — vus ici et là, à la galerie Georges Petit ou chez Durand-Ruel, même à l'Ecole des Beaux-Arts, — ils prenaient tout à coup une nouvelle physionomie et comme une signification inattendue par leur assemblage officiel dans une salle publique : effet naturel à une époque où, n'ayant plus de direction sur les arts, l'État du moins en est devenu le conservateur. Déjà, isolément, en leur donnant, malgré leurs tendances, les honneurs du musée, il avait reconnu, un à

un, plusieurs peintres impressionnistes : Manet, Eva Gonzalès, Berthe Morisot, M. Renoir; mais il restait ignorant de leur effort ou, plus exactement, il s'était détourné de lui, le laissant s'accomplir, le laissant s'achever. L'événement devenait alors une consécration et marquait une date dans l'histoire de l'art au XIX[e] siècle.

Le mouvement impressionniste, issu vers 1850 de la volonté solitaire de Courbet, s'était présenté dès la fin du second Empire, sous sa forme définitive, dirigé tenacement et par Manet et par M. Claude Monet, qui autour d'eux groupaient une dizaine de peintres courageux et indisciplinés. Les nouveaux venus décidaient, pour toute règle, de s'en tenir à la seule constatation des faits par la seule perception des sens, et ils s'éprenaient d'amour pour les phénomènes lumineux de l'air. Leurs débuts furent naturellement pénibles avec des œuvres qui surprenaient les yeux en troublant des habitudes de vision : même on les couvrit de ridicule, ce que nous sommes toujours enclins à faire pour protéger l'indolence où nous aimons à nous reposer. Ils s'appelaient des indépendants : on les appela les intransigeants, les réalistes, les naturalistes, enfin les impressionnistes, du titre d'un tableau de M. Claude Monet; et ce nom leur est resté, bien qu'il ne

leur soit pas distinctif dans son imprécise généralité. La marche en avant était lente, mais elle fut continue, et, avant de mourir, Manet put connaître l'estime et il entrevit ce succès, qu'il avait, tout en restant fidèle à sa volonté, désiré avec des désirs d'enfant. L'exposition de son œuvre, faite après sa mort à l'École des Beaux-Arts, en 1884, fut la première victoire de l'impressionnisme ; ensuite vinrent les expositions successives de M. Claude Monet et celles de M. Renoir : peu à peu se terminait la lutte, et, en signe de partie gagnée, l'argent, à une heure où le groupe impressionniste avait eu déjà son plus grand éclat, vint à lui. L'État apparut alors et il classa le mouvement en le reconnaissant ; mais sa bonne volonté fut aidée singulièrement par la libéralité du peintre Caillebotte qui d'un coup lui donna l'occasion et les moyens d'ouvrir à l'art impressionniste le musée du Luxembourg.

Lorsqu'on entre dans cette salle qui pourrait avoir comme frontispice le tableau de M. Fantin où le maître jadis représenta dans leur sévère réalité les volontaires de l'art nouveau pour lequel il s'était pris d'enthousiasme avant de partir vers le rêve de ses légendes d'or, on se sent dans une atmosphère particulière, dans un milieu, ce qui est rarement une sensation de musée. Ce milieu est clair : toutefois ce qu'on y

éprouve n'est pas surtout une impression de clarté, déjà donnée par des peintres de tous les temps, mais bien de lumière habituelle, de cette lumière ambiante, rayonnement du soleil, qui nous entourait dans la rue d'où nous venons et qui nous entoure dans l'intérieur où nous sommes. En même temps l'on a dans cette salle la sensation de l'incomplet, et l'on est pris de ce désir hésitant que nous donne la vue des choses presque belles, des œuvres qui ont de la force et qui n'ont pas de maîtrise : ce que cause l'imperfection même de leurs auteurs rendus imparfaits avant tout par l'étroitesse de leur théorie. Puis, à lentement regarder les cinquante tableaux exposés, on constate que l'impressionnisme, malgré ses divergences, se réduit à trois idées : la reproduction du réel, la recherche de la lumière, la poursuite du détail instantané de la vie, et qu'à chacune de ces idées a répondu le génie d'un de ses peintres : Manet entraîné à la première, M. Claude Monet à la seconde, et, à la troisième, ces deux artistes si dissemblables : M. Degas et M. Renoir.

## I

## LA REPRODUCTION DU RÉEL

Manet, laborieux et téméraire, qui devait s'éprendre avec entêtement de ce qu'il aimait et goûter en brutal la fugitive saveur de la réalité accidentelle, n'a au Luxembourg, en dehors d'une étude appelée *Angelina*, tête de femme violemment brossée, que deux tableaux, importants il est vrai, l'un par sa célébrité, l'autre par son caractère, mais malheureusement peints tous les deux vers une même époque ancienne, et qui n'ont pas ce charme de plein air de ses dernières œuvres. L'un est *Olympia*, exposé aux rires et aux indignations au Salon de 1865 : une femme nue, étendue et accoudée sur la blancheur d'un drap, — dans le mouvement de la *Maîtresse du duc d'Urbin*, de Titien, — immobile, impassible et blasée, ayant derrière elle le noir d'une négresse qui tient un bouquet et à ses pieds le noir d'un chat qui se détache sur des tentures sombres; une femme courte, à la tête petite et dure, qui avait choqué la foule pour n'avoir point eu des manières de déesse. L'autre, le *Balcon*, date du Salon de 1869 :

dans un encadrement de persiennes vertes, deux femmes en blanc sont sur un balcon, l'une debout, l'autre assise; un homme, habillé à la mode de l'année, se tient debout derrière elles.

Diversement poursuivie, la reproduction de la réalité était la seule raison d'être de ces deux tableaux : Manet, désireux du réel et mettant tout son art à s'en rapprocher avec excès, arrivait là par la notation matérielle et directe de la chose vue, principe primordial de l'impressionnisme. La conséquence d'un tel procédé est le mépris des conventions qui sont l'expérience du passé transmise sans être ni vérifiée ni appropriée, et le dédain des préceptes qui ne sont parfois que l'expression des conventions : aussi Manet, sorti de l'atelier de Couture, oublia les leçons des maîtres et regarda la vie.

Mais cette notation matérielle et directe, répétition immédiate de la chose vue, comporte — et là est son vice — l'éloignement de la transformation psychique, c'est-à-dire de la transformation de ce qui est vu par la pensée de celui qui voit. Dès lors, Manet et les impressionnistes, n'acceptant pour tout enseignement de la vie que la seule perception des sens, arrivent à la doctrine des philosophes sensualistes du XVIIᵉ siècle, dégagés eux aussi de toute la science du passé, et à la

formule même du sensualisme : la sensation, source unique de la connaissance.

Avec une telle recherche de la vie, le but à atteindre se précise : Manet veut reproduire la nature et non la représenter. Mais il y a, dans cette conception sans doute fausse de l'art, un danger double : d'abord, le peintre, en voulant la reproduire, est fatalement inférieur à la nature et toujours vaincu dans sa lutte avec elle, tandis qu'il peut arriver, en la représentant, à égaler le sentiment qu'il en a, à donner d'elle une interprétation humaine juste, — et de cette infériorité-là vient cette sensation de l'incomplet que font éprouver les impressionnistes ; d'autre part, le peintre devient incapable de communiquer son émotion, — ce qui est la raison suprême de l'art, — puisqu'il reproduit, directement et matériellement, un morceau de nature qui, présenté de la sorte, doit donner les émotions diverses que donnerait la réalité même. Pourtant sa reproduction directe de la vie diffère sensiblement, à la vérité malgré lui, de celle qui serait obtenue par la photographie ou le miroir. La photographie, opérant mécaniquement, ne peut pas se tromper, et, faite dans des conditions normales, toute image photographique est exacte : si elle ne nous ressemble pas, c'est qu'elle a été prise à un instant où nous n'étions pas ressem-

blants à nous-mêmes, du moins à l'idée qu'on se fait de nous; elle paraît au contraire juste quand elle répète un moment de ressemblance. La surprise de nous à l'instant où nous nous ressemblons le plus est théoriquement l'idéal des impressionnistes; mais, comme au cours prolongé de leur travail ils ne peuvent garder l'état aperçu dans l'incessante mobilité de notre physionomie, ils ont dû accepter et reproduire un certain nombre d'états, dont la réunion constitue une synthèse involontaire, — ce qui rend un portrait impressionniste susceptible d'être déjà plus intéressant, plus complet, plus humain qu'une photographie. Il y a là une interprétation de leur œil, une tendance vers la représentation; mais ils n'ont fait que rassembler ces états extérieurs imprévus et forcément incomplets, sans rien en déduire, sans rien en conclure, et que reproduire, dans un amas de leurs sensations, ce qu'ils avaient vu à des moments différents, — supérieurs dans leur œuvre à la reproduction mécanique, mais n'atteignant pas à la représentation qui, par la synthèse des idées, devient une expression d'ensemble.

Avant Manet, des peintres de tous les temps s'étaient éloignés des conventions. Toujours, après la consécration par les grands classiques des règles peu à peu préparées, l'abus et l'inintelligence en avaient suivi;

des esprits libres étaient alors sortis de la route devenue une ornière et, dédaigneux des préceptes vieillis, ils avaient consulté directement la nature : la suite est logique du triomphe de l'idée classique, de sa décadence et de l'effort romantique. Peu de temps même avant lui, à l'époque où le romantisme littéraire rejetait les formules, Corot, Millet, Daubigny, méprisant l'enseignement du paysage, s'en étaient allés vers les bois et vers les plaines. Manet, comme eux, se détourna de l'école et, épris de la réalité même des choses, il suivit Courbet qui, dans son obsession de l'apparence des formes, niait toute interprétation par la pensée. Courbet, « peintre socialiste », poursuivant la réalité jusque dans l'allégorie, comme il le fit dans son *Atelier du peintre*, « allégorie réelle », est l'initiateur de l'impressionnisme par son éloignement de la transformation psychique, seule marque vraiment distinctive de la théorie nouvelle ; mais il avait gardé la pratique des procédés classiques et Manet les repoussa en peignant à coups violents de lumière et d'ombre, — ainsi que Ribot, mais sans sûreté. On peut chercher encore d'autres origines à Manet : on trouvera qu'il ressemble à ces réalistes français du XVII[e] siècle, les frères Le Nain, peintres accidentels, qui n'ont ni maîtres ni élèves ; on trouvera qu'il peint

comme les Napolitains et les Espagnols, confondus dans leur goût du réel et de la lumière violente, et que l'influence de Velazquez sur lui a été décisive, bien qu'il ait d'abord étudié les Vénitiens, copié Titien et aussi le Tintoret de qui la vigueur trop brune était faite pour lui plaire; mais l'Espagne, plus dure et plus heurtée, le séduit davantage : il est attiré par les contrastes de Velazquez, peintre des grandeurs royales et des difformités parasites de la Cour, et l'empreinte espagnole est, dès ses premiers tableaux, si évidente que le critique de la *Gazette des Beaux-Arts* écrit en 1864 : « Goya devient le bouc émissaire des sottises de M. Manet. »

De Velazquez, qui voit et qui comprend avec l'intensité du génie, Manet a appris à voir; et l'intelligence de la vision est devenue sa qualité dominante. La plupart des yeux sont des miroirs qui réfléchissent et qui n'observent pas, qui recueillent des formes sans les détailler, sans les comparer, par conséquent sans les différencier, ni les particulariser : Manet observe, il sait voir, et il est personnel en raison même de la personnalité de sa vision. Comme il voit juste et avec une grande netteté, chaque chose lui apparaît à sa valeur, et il la reproduit d'après la sensation qu'elle donne dans son éloignement, indifférent à son détail

dans la préoccupation de son aspect général et toujours disposé à la simplifier, ainsi que le font les Japonais. Au surplus, en regardant un être, il saisit du même coup le milieu où il vit, il est impressionné par son ambiance ; et le sens qu'il a des valeurs vient précisément de ce qu'il perçoit l'atmosphère lumineuse où nous nous mouvons et qui transforme sans cesse la semblance des choses.

Le désir de reproduire les êtres vus dans le milieu où ils se présentent devait naturellement entraîner Manet à la recherche du « plein air » : il s'en inquiéta longuement et, s'en approchant peu à peu, il allait arriver par ses derniers tableaux à en procurer une impression vraie ; il n'avait pas découvert le « plein air » qui dès longtemps existait dans l'art, mais l'un des premiers il avait senti cette vérité de l'atmosphère lumineuse qui attirait les esprits nouveaux, M. Claude Monet, M. Carolus-Duran et d'autres, et il l'avait affirmée en faisant de cette affirmation pour les peintres de l'avenir un précédent et un soutien.

Mais, dans l'arduité de la lutte, l'impuissance de Manet est à tout instant manifeste. Faut-il dire que la maladresse de sa main, bien connue de ses amis, ressemble à cette incertitude dans l'exécution si fréquente chez les primitifs, et faire de Manet qui tente

de renouveler l'art une manière de primitif moderne? Il faut dire surtout que son individualité, qui fut celle d'un grand peintre, a été rendue impuissante par les difficultés excessives d'une lutte mal dirigée, — et considérer en définitive l'effet que ses œuvres, frappantes dans leur liberté malgré les inexactitudes de leur conception, devaient produire parmi les tableaux de ceux « initiés de longue date aux secrets du style ».

L'intelligence de l'œil et le goût de l'ambiance, qualités personnelles de Manet, se retrouvent et dans l'*Olympia* et dans le *Balcon*, — comme aussi son impuissance; mais sa recherche de la réalité y est diverse. *Olympia* est la poursuite de la réalité préparée, convenue; il y a dans ce tableau — à la différence des toiles de Courbet — une composition : dans le drapement des tentures, parmi les verts, les bleus ou les rouges, Olympia, modèle ou courtisane, fille nue sans beauté, d'un aspect exact, est étendue sur des blancs de soie et sur des blancs de linge, avec la combinaison en noir de la négresse et du chat qui, animal plus moderne, a remplacé le chien de la *Maîtresse du duc d'Urbin* : Manet a d'abord arrangé les choses, puis alors seulement il a peint ce qu'il voyait et comme alors il le voyait; la sensation en est très nette, et l'on ne s'étonne guère que Mantz ait écrit à ce propos : « Du

moment où l'auteur d'*Olympia* peut passer pour un réaliste, la confusion de Babel recommence : il n'y a plus de réalistes; » et aussitôt Mantz traite Manet de « prince des chimériques ». Le *Balcon* est la poursuite de la réalité vue; la transformation depuis *Olympia* est sensible, l'intention a disparu et un critique peut se demander « ce que ces honnêtes personnes font à leur balcon » : elles y font ce que font tous les gens qui sont à leur fenêtre, elles prennent l'air et regardent passer la vie; Manet les y voit, il les peint et il fait bien; mais, — la faiblesse originelle de l'impressionnisme se vérifie ici, — en présence de ces personnes « reproduites » en peinture, nous ne savons ni ce qu'elles sont les unes aux autres, ni ce qu'elles pensent les unes des autres, ni ce qu'elles pensent d'elles-mêmes, et dans la vie nous pourrions le savoir en les examinant : l'homme qui se tient derrière les deux femmes est nul, il n'a existé que dans des recueils de modes; Manet l'a mal vu, et comme il ne donne pas à son œil le contrôle de son intelligence, il a reproduit un être sans humanité, sans consistance. Cependant il faut s'arrêter devant une des deux femmes, celle de gauche, portrait de Mme Berthe Morisot, qui est un des plus beaux efforts de Manet, oublieux un instant de ses formules et arrivant à la pensée, — un des rares mor-

ceaux qu'il ait marqués de puissance. Après le *Balcon*, la transformation devait se continuer, et Manet, s'attachant de plus en plus à la réalisation de la chose vue et à la vérité de l'atmosphère, allait peindre *Argenteuil*, *Chez le père Lathuille*, le *Bar aux Folies-Bergère* et ces petits coins de jardins où il approcha si près de la nature.

Dans le mouvement qui se fit autour de Manet reconnu chef de l'impressionnisme, parmi ces peintres qui ne voulurent pas être une école et qui furent une secte, quelques-uns procèdent directement de lui avec des visées semblables aux siennes : telle Eva Gonzalès, son élève, qui avait quitté Chaplin pour le suivre et qui, avant de mourir à trente-trois ans, jeta l'éclat et le charme de son art parmi les duretés réalistes, peignant au pastel cette *Nichée*, où, dans une lumière d'intérieur très douce, une jeune fille en rose, assise devant sa table, contemple de petits chiens couchés à terre; telle Berthe Morisot, son élève aussi, de qui la *Jeune femme au bal*, bizarre et pleine de clarté, est peinte dans la conception du maître avec de féminines délicatesses, — et qui dans l'abus du « quand même » enveloppe de plein air une femme en toilette de bal. Tel encore, Caillebotte, le peintre consciencieux, rigoureux et convaincu, qui a fait ces *Toits sous la neige*,

sans grandeur, mais d'une sensation juste, et ces *Raboteurs de parquets*, d'une si précise observation qu'ils semblent être un tableau plus « réel » que tous les autres.

## II

## LA RECHERCHE DE LA LUMIÈRE

Le plus novateur des impressionnistes, M. Claude Monet, a une particulière importance dans l'histoire de notre art par sa connaissance scientifique des couleurs et par son étude de la lumière.

Il avait commencé à peindre au temps de Corot vieillissant, et tout jeune il eut le goût du plein air. Entraîné à vivre dans un milieu de chercheurs d'impressions, il sortit de l'atelier de Gleyre, — d'où allaient partir Sisley et M. Renoir et que M. Whistler allait quitter aussi; sans préconception, il ouvrit les yeux sur la nature pour en avoir une vision personnelle. Il la perçut avec son tempérament de coloriste et, curieux aussitôt des phénomènes lumineux de l'air, il s'efforça de les rendre : au Salon de 1865, — le Salon d'*Olympia*, — Mantz remarque « un nom nouveau,

M. Claude Monet »; il loue en lui « le goût des colorations harmonieuses et le sentiment des valeurs », et il ajoute : « Son *Embouchure de la Seine* nous a brusquement arrêté au passage. » Cet éclat qui vraiment « arrêtait au passage » n'était pas toutefois une innovation dans l'art : déjà Turner — on l'éprouve à la National Gallery dans la salle où flamboie son œuvre — avait peint la lumière; et, avant Turner, Claude Lorrain, qui, dans une autre salle du musée anglais, noblement placé à côté de lui, reste son maître. Mais, comme s'il voulait la dompter, M. Claude Monet la poursuit avec une âpreté inconnue d'eux dans son besoin d'impressionniste de la « reproduire »; et alors que Corot et Daubigny, désireux des émotions de la nature, viennent de chercher l'air fraîchement calme des matins ou lent et sentimental des soirs, M. Monet, s'attachant à son éclat même, veut connaître l'implacable lumière du midi, sans craindre ses violences, séduit par sa prodigieuse génération de couleurs, ambitieux d'en répéter l'éblouissante puissance.

Un événement devait avoir la plus grande influence sur l'art de M. Claude Monet et donner à sa peinture lumineuse un caractère vraiment nouveau : ce furent les découvertes de Chevreul qui établissait la théorie du fini et de l'indéfini de la couleur et fixait les

lois des couleurs complémentaires, après avoir énuméré en dix cercles chromatiques près de huit mille tons. Une telle luxuriance était bien en rapport avec la richesse colorante du soleil et le peintre devait trouver dans cette démonstration le plus puissant des enseignements. Dès lors il se met à noter les phénomènes de l'air avec une assurance scientifique qui soutient singulièrement la confiance que son goût de la lumière lui a donnée, et il applique à la peinture les découvertes de Chevreul. Mais il faut se défier en art des applications de la science qui décompose l'image et éloigne l'impression, — bien qu'à la vérité Léonard de Vinci ait eu une conception géométrique des êtres et qu'il ait calculé la beauté : comme lui, mais dans un ordre d'idées tout différent, les impressionnistes ne devaient point redouter la science dont les applications les rapprochaient matériellement de la nature.

Ainsi soutenu, M. Claude Monet va de plus en plus vers la lumière, et il arrive à la clarté : au Salon de 1880, on apercevra de lui « un paysage perdu dans les frises d'une des salles, dont l'atmosphère lumineuse et claire fait paraître noirs tous les paysages voisins ». Son principe, fidèle à la théorie impressionniste, se précise : toute valeur par la lumière, aucune valeur par l'idée. En même temps il s'éloigne des tableaux de plein air

à la manière de Manet, comme était le *Déjeuner*, et il ne peint plus que ces toiles diaphanes où il se sent mieux aux prises avec la nature, et où il obtient de prestigieux effets : le *Givre*, avec l'éclat froid du soleil sur les blancheurs d'une rayonnante journée d'hiver; la *Gare Saint-Lazare*, flambant de ses fumées ensoleillées, où il ne convient pas de chercher le lieu public que l'on connaît avec le mouvement qui y frappe surtout les yeux, mais une vision de lumière; les *Tuileries*, lucides jusqu'à la transparence; les *Régates d'Argenteuil*, où chantent les bleus de l'eau et les blancs des voiles; l'*Eglise de Vetheuil*, ensommeillée sous la neige d'une journée d'hiver; les *Rochers de Belle-Isle*, baignés par une mer d'été ardente, torride, immobile. A toute heure il étudie, par l'analyse et la décomposition de la lumière, cette atmosphère changeante qui colore les choses et que nous ne voyons si peu que parce que nous la regardons mal : si on la veut une fois comprendre, que seulement on observe du pont du Carrousel Notre-Dame à deux instants quelconques d'une journée, et invariablement on lui verra deux colorations, deux enveloppes lumineuses différentes : ainsi de toutes choses. M. Claude Monet examine donc la nature d'un œil très affiné; puis, quand il peint, il tente, oublieux de son sentiment, de produire par son œuvre l'impression

qu'eût produite à chacun de nous la réalité de ce qu'il a vu. Il arrive à son but par un jeu de taches multicolores qui deviennent incohérentes lorsqu'on s'en approche ; mais c'est un manque de discernement de vouloir juger de la sorte un peintre inquiet de sa seule sensation et qui, voyant des formes colorées avec leurs éléments et sans leurs détails, ne cherche dans l'art qu'une équivalence.

La persévérance de M. Claude Monet est telle que, parvenu à des expressions d'ensemble de la nature, comme dans le *Givre* ou dans l'*Eglise de Varengeville* de l'ancienne collection Vever, il n'a pas craint, pour suivre la lumière de plus près, de se redonner passionnément à l'étude du morceau, avec d'autant plus de raison que le morceau — qu'il ne faut pas confondre avec le détail — doit avoir dans la théorie impressionniste une valeur égale à celle de l'ensemble, et il a exposé chez Durand-Ruel en 1891 ses *Meules*, en 1892 ses *Peupliers*, en 1895 son *Portail de la cathédrale de Rouen* répété douze ou quinze fois sous autant de jours divers, magiques études, mais qui, comme tous les tableaux impressionnistes peut-être, ne sont que des études, parce qu'elles ne sont la synthèse de rien, l'idée de rien.

A côté de M. Claude Monet, voici Sisley, le peintre

du Loing, l'amateur obstiné de l'atmosphère, — qui a « vu » l'église de Moret comme M. Monet la cathédrale de Rouen, — et M. Pissarro : Sisley, plus léger, plus vaporeux, plus amoureux de l'air avec l'éclairement de ses *Régates de Monsley* ou la coloration de sa *Cour de ferme;* M. Pissarro, plus solide, plus amoureux de la terre avec la luxuriance de vie de sa *Moisson*. Puis, à côté d'eux, voici M. Cézanne, vaillant ébaucheur, tourmenté sans cesse des beautés qu'il perçoit. Et l'on sent, dans cette recherche commune de la nature par sa notation directe, que chaque œuvre impressionniste, malgré l'absence de transformation psychique, garde cependant une personnalité distincte qui est déterminée par la particularité des sens de chacun.

## III

## LA POURSUITE DE L'INSTANTANÉ

Bien qu'il procède de M. Claude Monet par la clarté de *Notre-Dame de Paris* et qu'il s'approche de M. Degas avec les *Vieux convalescents*, et bien qu'il ait été, au surplus, touché par l'influence de Manet, M. Raffaëlli malgré tout s'est dégagé de l'impressionnisme par le

sentiment qu'il a des choses; mais ses tableaux n'en restent pas moins faits avec la notation directe de la nature et la curiosité de la lumière, surtout avec le désir de cet « instantané » dont avant lui M. Degas et M. Renoir avaient été les chercheurs et on le voit ici passer auprès d'eux.

Comme si un interdit officiel eût pesé sur les deux maîtres les plus caractérisés de l'impressionnisme, M. Degas, ainsi que M. Claude Monet, fut longtemps ignoré au musée du Luxembourg. M. Degas cependant avait, selon la critique, de singuliers titres de noblesse : après M. Claretie qui, dès 1874, le plaçait à la tête de l'école nouvelle, M. Gonse, attiré par ses pastels au Salon de 1877, par « ses études du foyer de la danse, très remarquables comme geste, comme mimique », le traitait d' « artiste de beaucoup plus de talent qu'il ne le veut paraître, point indigne des grandes traditions des La Tour et des Chardin » ; et la *Gazette des Beaux-Arts* en 1880 voyait en lui « un élève des grands Florentins, de Lorenzo di Credi et de Ghirlandajo, et surtout d'un grand Français, M. Ingres ».

L'observation de M. Degas est celle d'un impressionniste : toute entière par les yeux. Comme Manet, il sait regarder, et, de son regard qui ne pénètre pas, mais qui a une extraordinaire précision, il arrête au vol ce

qui fuit, le saisit, le répète : on trouve du « ne bougeons plus ! » dans sa manière ; et il surprend le mouvement par une poursuite de l'instantané, logique en sa doctrine, puisqu'il s'efforce de reproduire un « instant » de l'existence. Il a le goût du geste accidentel dès que celui-ci est significatif, indicateur d'un moment de vie, dès qu'il est, si l'on peut ainsi dire, un geste de milieu, un geste professionnel, en un mot dès qu'il manifeste une habitude ; mais il ne connaît pas celui qui, habituel, dans sa manière d'être générale est déjà synthétique : l'observation de M. Degas est toujours particulière et contingente. L'absence de synthèse est donc naturelle dans son œuvre, nécessaire même, car s'il tient dans le geste accidentel une expression d'ensemble des idées qui passent dans un même instant, jamais il n'y tiendra la vérité humaine faite seulement par la grande multiplicité de ces instants. D'ailleurs c'est cette « apparition d'un moment », où ne peut tenir que la vérité d'un moment, qui donne à son œuvre ainsi conçu la mobilité de la vie, et il l'obtient — concrètement — par la mise côte à côte d'un certain nombre d'instantanés. L'absence de synthèse se note au surplus chez M. Degas par l'absence d'intellectualité de ses personnages : dans une lettre-préface à M. Geffroy, Edmond de Goncourt écrivait de M. Carrière que « sa pensée est préoccupée

tout le temps qu'il peint de l'intellectualité habitant les formes qu'il représente », et de ces mots il le plaçait involontairement hors de l'impressionnisme ; l'impressionniste en effet ne doit pas s'occuper d'une intellectualité, il reproduit un *résultat*, il constate une forme extérieure qu'il choisit à son instant présent, sans songer ni à ce qu'elle a pu être, ni à ce qu'elle pourra devenir.

S'intéressant ainsi à la vie, M. Degas a voulu saisir d'elle son apparence contemporaine ; et, regardant autour de lui ce que sa curiosité y voyait le plus, la grossièreté des appétits, il s'est complu dans cette vulgarité brutale qui était la caractéristique laide de son temps, et il a exprimé par elle un « morceau » de notre moderne personnalité. Il ne remarque pas, comme plusieurs réalistes, la misère matérielle dans le peuple qui souffre, mais la misère morale et physiologique à travers les déchéances de l'existence sociale ; et, s'attaquant aux deux maladies jumelles de notre civilisation, la galanterie et le cabotinage, il en prend les victimes là où on les trouve, dans des cafés, dans des cirques, sur des scènes, dans des coulisses, d'ailleurs moraliste inconscient : c'est des choristes ridicules à la voix « gueulante », des guetteuses de proie à la menaçante laideur assises devant une table de café, une danseuse

maigre rattachant son chausson, quelque femme impure et laide sortant du bain. Et il aime à les peindre au pastel, à ce pastel évocateur qu'on croit fait tout à la fois en sa poussière éclatante pour les grâces du dernier siècle et pour les duretés du nôtre. Leur exécution, par la liberté des allures et la sûreté des plans, rapproche singulièrement M. Degas des artistes japonais dont il a, ainsi du reste que tous les impressionnistes, pratiqué les leçons, et qui ont été pour lui, sinon des maîtres, du moins avec leur connaissance exacte de la nature un soutien par l'exemple dans son besoin de la vie réelle. A leur ressemblance, il a le goût de la simplification qui fait de sa peinture une sorte de peinture au trait et qui lui donne cette maîtresse perspective, obtenue sans combinaison de lignes par le rapport des distances et celui des colorations; et à l'instar d'eux il a la hardiesse réaliste des gestes et des sujets (1). Le Japon, avec son art lumineux et oseur, aura eu sur notre temps une influence puissante : nous avons fait la découverte intellectuelle de l'Extrême-Orient comme les Français de la fin du XV[e] siècle firent

(1) Une suite de pointes sèches de l'élève de M. Degas, M[lle] Mary Cassatt, exposée en 1897 à la galerie Bing dans le voisinage fortuit d'une collection fameuse d'Extrême-Orient, donnait de ce rapprochement une perception singulièrement précise.

celle de l'Italie ; et sans égaler cette influence japonaise à l'influence italienne, qui fut sans doute l'accident capital de notre civilisation, on peut dire qu'elle a été une inspiration constante pour la période de vie qui s'achève.

M. Renoir, plus heureux que M. Degas, a des tableaux importants au Luxembourg, mais on n'y voit toutefois aucune de ces œuvres calmes, sans heurts de lumière, telles que la *Loge*, aucun de ces portraits tels que celui de *Jeanne Samary*, où s'est délectée instinctivement et complètement la tendresse merveilleuse de cet artiste. Lui aussi, il est le peintre de la mobilité, mais il reste profondément unique par sa vision sentimentale des choses. D'ailleurs il ne concentre pas la vie dans un milieu déterminé : il la prend là où il la rencontre et elle lui semble aussi captivante — et aussi vive — dans une femme qui lit que dans une femme qui danse. Au surplus, un intérêt évident pour les êtres qu'il voit et qu'il veut reproduire l'entraîne à se préoccuper d'eux, et il arrive souvent à leur donner cette intellectualité si mal compatible avec le système impressionniste.

Ainsi M. Renoir recherche l'instantané, mais sans souci des principes nouveaux ou plutôt disposé à les oublier dès que sa nature est la plus forte, l'esprit

curieux d'une telle doctrine, mais l'âme trop tendre pour se lier à elle. En impressionniste, il reproduit toutes les choses extérieures avec l'importance donnée par la lumière, non avec l'importance donnée par la vie, ainsi que dans ces *Jeunes Filles au piano*, où une tenture quelconque a la valeur d'un personnage; en impressionniste, il s'efforce de fixer le mouvement fugitif, poursuivant l'instantanéité du geste comme un signe de la vie aussi bien dans la *Balançoire*, où des personnes aux attitudes lentes se tiennent sous les arbres d'un parc, que dans le *Moulin de la Galette*, où s'agitent des danseurs, — et les poses diversement surprises donnent quelque illusion de la réalité. Mais ce mouvement même il l'exprime avec son goût particulier et par là déjà il se détourne de l'impressionnisme. Il se laisse dès lors aller à des conventions ou, pour dire mieux, à des habitudes qui sont des conventions personnelles : il a des procédés, ne craignant pas dans certaines de ses figures de se servir de la ligne à la manière des peintres classiques; il a des couleurs préférées, colorant le pont dans le *Chemin de fer à Chatou* de tel violet bleui qu'il emploie dans le *Moulin de la Galette* pour une robe de femme. Et non seulement il exprime le mouvement avec son goût particulier, mais, en le transformant de la sorte, il arrive à le généra-

liser, ce qui l'éloigne davantage encore du principe impressionniste : dans sa tendresse de la femme, comme malgré lui, il se fait une idée d'elle et il peint « la femme de Renoir » non pas reconnaissable seulement au style du peintre ainsi que chez tous les artistes maîtres, ainsi que chez Manet et que chez M. Degas, mais une femme vue, imaginée, généralisée par lui, cette créature très jeune qui est restée petite fille, avec un éclat rose de la chair et une inquiétude des sens, plus lymphatique que nerveuse, caressante et craintive, qui a des touches de perversité et des restes d'innocence. On doit convenir qu'une telle interprétation est assez contraire à l'idée même de l'impressionnisme.

Si, en sortant de la salle Caillebotte, l'on entre dans celle des peintres étrangers, la sensation est vive de l'influence qu'a eue l'impressionnisme sur la plupart d'entre eux, de Marie Bashkirtseff à M. Sargent ; et l'on éprouve que, d'esprit à esprit, de peuple à peuple, les idées générales se passent et se repassent dans une sorte de cycle indéfini. Si l'on entre ensuite dans les salles françaises, on observe que les tableaux impressionnistes deviennent pour les œuvres belles une mise en valeur, parce qu'elles en soulignent le caractère synthétique, — pour les œuvres des maîtres, vieillis fidèles

à leur première recherche, comme pour celles des peintres plus jeunes arrivés à représenter la nature avec les moyens des impressionnistes qui n'avaient tenté que de la reproduire. Et il n'y a de diminués à la vérité, par un contact qu'on a évité au surplus de faire immédiat, que les travaux faussement classiques, faits d'après les maîtres, sans la direction d'une idée personnelle.

L'impressionnisme avait lutté contre l'académisme en excitant les artistes à regarder la vie : dans l'agitation créée, les efforts se multiplièrent et bien des peintres, parmi ceux même qui n'avaient plus besoin de guide, s'inspirèrent des impressionnistes, ou plutôt ils prirent dans l'air ambiant l'idée que ceux-ci les premiers y avaient surprise, en se gardant des excès où la violence de la lutte avait entraîné leurs devanciers. L'importance de cette idée nouvelle était grande : le mouvement du Champ-de-Mars est né d'elle, et, si l'on considère des individus, on constatera sans doute que M. Besnard, dans sa passion des couleurs, que surtout Bastien-Lepage et M. Roll, dans leur universel désir de la vie, ont été singulièrement intéressés par cet art de Manet et de M. Claude Monet dont ils se sont détournés en donnant à cette vie l'interprétation de leur pensée; on constatera aussi que M. Forain vient après

M. Degas, en apportant l'élément de l'intention psychologique : après M. Degas qui a enregistré, M. Forain philosophera. L'impressionnisme en lui-même n'aura donc été qu'un petit groupement de contemporains qui n'ont eu — point très curieux à marquer — que des femmes pour élèves, les hommes après avoir commencé à les suivre ayant tout à coup aperçu plus loin leur but ; et aujourd'hui, devenu vieux, classé par l'Etat, il semble fini en tant que secte; mais son influence demeure vivace. Et, tandis qu'il continue à enseigner aux artistes qu'on doit regarder la vie pour la connaître, il prend déjà sa place parmi les choses du passé et il entre dans l'histoire de l'art, où l'on croit qu'il apparaîtra comme un renouvellement, non comme une révolution.

# IX

# LES AUTRES

# LES AUTRES

Est-ce qu'un livre est jamais fini?

Pour saisir l'entière signification de la vie contemporaine, et pour pénétrer ses aspirations, ses efforts, ses besoins, ses inquiétudes, en interrogeant l'état d'âme des artistes modernes, il conviendrait, après avoir retenu longuement ceux d'entre eux qui semblent le plus complètement « vrais », d'en considérer beaucoup d'autres encore, de leur demander un détail, d'avoir par eux une teinte ou un accent qui apporte une valeur à la représentation de l'ensemble. Sans parler d'ailleurs de quelques hommes applaudis et illustres dont il est bienveillant sans doute de ne pas exciter la renommée, il se rencontre des maîtres parmi ceux qui peuvent fournir cette contribution accessoire, et plusieurs d'entre eux, de qui le nom n'a pas été écrit au long de ces recherches, y eussent

trouvé en un premier plan leur place exacte, peintres, sculpteurs ou autres, émus de la vie et de toute leur force jetés à sa poursuite. Il faut les prier du moins de laisser entrevoir un instant leur pensée, afin que nous apercevions, pour la meilleure compréhension du temps présent, ce qu'elle a de conforme à la nôtre : au reste, le plus humble, celui qui dans la naïveté de son désir s'est approché de la vérité, ne fût-ce qu'une fois, peut fournir lui-même une indication précieuse pour le spectacle de la vie générale.

Est-ce que l'on connaîtrait l'art contemporain dans toute sa vérité humaine, si l'on ignorait M. Luc-Olivier Merson, M. Fantin-Latour, M. Ary Renan, M. Henri Martin, chercheurs divers de la tendresse, bercés ou tourmentés par elle, et qui la suivent par toutes les voies où leur esprit les entraîne, peintres délicats dont l'œuvre est empreinte de suavité?

Pour M. Merson, la tendresse est une chose simple, qui, sans se dérober, se laisse prendre naturellement; il a le sentiment idéal de Raphaël, s'attachant à la réalité vivante des êtres en écartant d'elle tout ce qui est vil, et il pratique ainsi spontanément une sorte de purification. Il arrive sans peine de la sorte à une tendresse facile et bienfaisante, élégante par sa pureté même, et en cette manière raphaëlesque il peint

l'*Homme et la Fortune*, qui vient dans l'art après le *Songe du chevalier*; il peint cette petite *Annonciation*, d'une amabilité exquise, sans risquer de tomber dans la mièvrerie, grâce à la sobriété de son goût, — ou la *Fuite en Egypte*, ou *Saint François d'Assise prêchant auxpoissons*, — toujours délicieusement fin en son mode heureux de comprendre l'amour; il peint à Saint-Thomas d'Aquin, dans la chapelle Saint-Louis, et dans la galerie Saint-Louis, au Palais de Justice, des épisodes d'histoire intime dont les personnages ont une simplicité de vivre qui semble comporter la facilité de s'aimer, — et où l'on aperçoit, en passant du domaine de la pensée dans celui du sentiment, la conception éthique de Puvis de Chavannes. — Pour M. Fantin, d'idéale la tendresse commence à devenir immatérielle, bien qu'elle garde une sensualité singulièrement agréable en son apparence de songe, et elle se fait enchantante dans l'incertitude de sa volonté; épris des mélodies de la musique qui nous enveloppent éperdûment et sans cesse nous échappent dans la fuite perpétuelle des sons, et jaloux d'en exprimer le charme, il conçoit des formes harmonieuses et mobiles à travers un ennuagement qui efface leurs contours sans rien atténuer d'elles; et ces femmes, peintes ou lithographiées, — ardentes déesses du Venusberg, nymphes

souriantes ou languissantes, amoureuses filles au mélancolique et rythmique balancement, — se présentent en leur impalpable volupté, et elles nous attirent et nous captivent par ce qu'il y a d'inatteignable et de vague dans leur féminité luxuriante. — Pour M. Ary Renan, la tendresse est plus inaccessible encore parce que la sensualité s'en est allée; elle est un appel éthéré, et on la voit s'exhaler d'un corps dont l'esthétique et impeccable beauté n'est qu'une beauté d'âme et la forme matérielle d'une pensée : voici la *Phalène* aux ailes battantes et épuisées, qui vient, humaine et suppliante, frapper à une fenêtre qui ne s'ouvrira pas pour elle, — désir de l'amant, désir du poète, désir du penseur, pour qui la femme ou l'idée garde sa fenêtre close, — et qui est pour beaucoup d'entre nous le souvenir de combien d'heures de vie! Et dans ses tableaux, vécus en des milieux de rêves, aux nuances admirablement fines, le peintre se plaît à détailler cette sensibilité mystérieuse et douloureuse où s'égare l'âme avide de trop savoir ou de trop aimer. — Enfin, pour M. Henri Martin, la tendresse est irréelle et elle devient purement symbolique en un dépouillement de vie où les corps ne sont plus que des signes; dans cette présentation mystique, où s'affirme une défiance de vivre, et qui n'est que la supériorisation excessive

et indéfinie de la pensée sur la matière, apparaissent, dans la tristesse d'un bois, des femmes longues parmi les longs arbres, conductrices de poètes, ou, en des paysages incertains, des êtres solitaires, tous épris d'aimer; mais, tourmenté d'idées qui ne sont plus esthétiques, l'artiste s'applique à une expression théorique et son art y rencontre des sécheresses où se perd la suavité des choses tendres, bien qu'il y ait une surprise d'idéal singulièrement saisissante en cette tendresse froide.

Ailleurs, c'est la douceur de vivre : douceur de vivre, douceur d'aimer. *Femme étendue dans l'herbe* ou *Nymphes dansant au bord de la mer*, les jolies évocations féminines de M. Raphaël Collin se laissent voir dans une clarté légère où leurs chairs blondes aux pâleurs nacrées se détachent sur les verts paisibles ou sur les bleus limpides de la nature, en une nudité qui n'est pas un déshabillement ; elles goûtent le plaisir d'exister sans contrainte au milieu d'une atmosphère facile à respirer, et elles sont pleines d'aménité, avec des souplesses qui caressent sans étreindre; quand elles sont du « monde », elles se vêtent de blanc : il n'y a pour elles ni heurts, ni violences, ni tourments, dans une vie qui est une habituelle plaisance Avec une égale ingénuité, mais où la grâce s'efface pour

faire place à l'intensité du sentiment, M. Muenier peint quelque paysage de Provence, et, parmi la beauté des citronniers, près des ardeurs bleues de la mer qui se mêlent aux ardeurs bleues du ciel, des êtres doux semblent heureux dans le calme des choses qui les entourent, mais sans l'insouciance des nymphes ou des jeunes filles de M. Raphaël Collin, — pénétrées au contraire de mélancolie ; et en leur placidité silencieuse se devine l'émotion profonde d'aimer.

M. Tissot, en représentant la *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, a fait, et comme peintre et comme homme, une des œuvres les plus importantes de son époque, et l'on éprouve une certaine tristesse, en ces dernières pages de livre, à ne parler de lui que brièvement. Artiste à la mode, se plaisant aux « five o'clock » de Londres et de Paris, où il note d'une manière un peu superficielle et conventionnelle l'élégance des femmes, et où il s'intéresse aux expressions mondaines, il fait, vers quarante-cinq ans, un voyage en Orient et, au cours de la route, il est surpris par la vision de la Terre-Sainte. Curieux de tout ce qu'il y rencontre, il se passionne pour cette nature qui s'est imprégnée d'une idée, il en recherche tous les aspects, l'interroge à toute heure, et il se prend de foi pour le passé sublime dont elle semble conserver l'image.

Venu là se promener en artiste à travers des paysages, il se sent touché dans sa pensée d'homme, et, parti pour passer, il demeure : il veut se familiariser avec les formes de la Judée et de la Galilée, qui sont des témoins, et arriver à se pénétrer de leur vie. Il s'attache à elles d'année en année; de Jérusalem à Samarie, du mont Thabor au lac de Tibériade, il va, vient, s'arrête, tandis que, ému, il s'enseigne et s'inspire aux pages sans cesse relues de la Bible, et il peint avec la conscience d'un exégète une vie de Jésus simple, miraculeuse, divine. L'œuvre, qui comprend plusieurs centaines d'aquarelles, a d'exceptionnelles beautés, délicates et fortes, mais ce qu'il faut surtout y voir, et ce qui détermine sa valeur, c'est la sincérité avec laquelle est traduite l'émotion ressentie, — effort d'âme qui paraît admirable si l'on considère l'immense développement d'un tel travail, et qui explique que, rapporté de Palestine en France, celui-ci ait gardé, dans ce singulier changement d'air, sa saveur et sa puissance. Transformé dans son intellectualité autant que dans sa sensibilité, M. Tissot, loin de Paris et de Londres, les yeux absorbés par les paysages de la Terre-Sainte, raconte, des humilités de sa naissance aux sublimités de sa mort, la vie du Christ, non pas, comme l'ont fait tous

les peintres, en l'idéalisant chacun à sa convenance et en formulant pour elle une conception sentimentale ou esthétique, mais en la réalisant dans sa vérité extérieure; et il répond ainsi à un besoin moderne de tout savoir par la connaissance directe. Il a donc rencontré parmi nous un extraordinaire succès avec cette composition, où l'art, à quelque maîtrise qu'il parvienne, n'est que l'accessoire de la pensée, — caractère, étrange à noter ici, des œuvres primitives, alors que dans les décadentes la pensée n'est qu'un accessoire de l'art, — et qui a pu ainsi avoir sur nous l'autorité d'une chose morale. Dans l'orientation des esprits vers l'idée chrétienne, sa *Vie de Jésus* a été un point d'appui; et, soit par la curiosité de leur intelligence, soit par une satisfaction de leur âme, elle a retenu les uns et les autres : les uns qui se privent de toute croyance dans la crainte orgueilleuse d'être trompés et sont séduits pourtant par une affirmation entendue, — ou qui se distraient des essentielles pensées dans les agitations superficielles de la vie; les autres qui furent heureux de trouver en elle une manifestation de leur foi, exquise pour les yeux et pour le cœur, et si nouvelle à leur piété trop faite aux conventions de l'art ou aux vulgarités froissantes de l'imagerie de nos jours; et d'autres encore qui, dans leur propos de croire, se tourmentaient des négations

ou des fantaisies de quelques poètes entraîneurs d'âmes et ont senti dans cette œuvre d'art émue, avec la bienfaisance d'une aide, l'autorité pénétrante d'un maître épris de voir et d'aimer.

L'impression d'un désir de l'esprit se dégage encore de la peinture de M. Dagnan, qui a dépensé sa meilleure vaillance en des tableaux religieux d'une facture surprenante et d'un caractère élevé, dans la *Cène* et dans ces *Disciples d'Emmaüs*, où, à la manière des anciens peintres, il s'est figuré lui-même songeur et contemplatif devant l'apparition divine, tandis qu'auprès de lui sa femme et son fils sont agenouillés et adorent : l'énergie concentrée de l'artiste s'y déclare avec une extrême distinction et dans une sûreté particulière de la forme, mais l'arrangement, trop conventionnel sans qu'il soit assez symbolique, de ses personnages, déconcertants par leur beauté même où passe quelque chose de léonardesque, met en défiance contre leur séduction profonde et laisse une incertitude dans l'admiration, bien qu'ils produisent cette émotion religieuse qui marque leur force et détermine leur importance. Au surplus, l'avenir reste à ce maître jeune pour donner de son œuvre, où se comptent encore des portraits délicats et charmeurs, tel celui de *Mme Pereire* et tel celui de *Mme Bartet*, une idée plus défi-

nitive. Valadon, — qui vient de mourir, trop ignoré, hélas! — lui aussi, bien qu'il semble différent de M. Dagnan, à un tel point que leurs noms en se rapprochant paraissent s'opposer, a subi l'attirance de la peinture religieuse, évocatrice d'amour, et il s'est essayé à dire la surhumaine souffrance d'âme de la Mère du Christ. Émû de toutes les émotions, inquiet de toutes les inquiétudes, vivant dans la retraite sans se soucier de plaire, sans se préoccuper en son superbe isolement de tous ceux qui l'ignoraient, désireux, à plus de soixante-dix ans, d'une expression nouvelle et gardant une jeunesse d'art par la constante mobilité de son esprit, il était le poète de la douleur, passionné de noblesse et de simplicité. Il a peint, vieilles ou jeunes, des femmes endolories et magnanimement résignées; il a noté des scènes d'une familiarité rustique et tranquille, comme le *Puits mitoyen*, toujours amoureux du sentiment des humbles et de leur beauté morale, et séduit par l'aspect vivant des choses habituelles. Penseur et rêveur, il suivait aussi des songes d'or dans des horizons dorés. Et il se reposait de ses tristesses et de ses caprices en des natures mortes qui sont, non pas un éclat de couleur, mais, ainsi que celles de Chardin, un spectacle d'intimité muette, et restent des morceaux rares.

Il y a dans la sculpture de M. Dalou une explosion de vigueur inaccoutumée qui étonne et subjugue : il semble que l'on assiste au passage d'une force physique découvrant une œuvre derrière soi. M. Dalou ne s'adonne pas, ainsi que M. Rodin, à des recherches d'intention qui puissent le troubler, et se laissant aller à la grande liberté du travail qui l'entraîne en des erreurs, mais lui apporte des trouvailles, il fait, ouvrier violent, inégal et généreux, susceptible de goûter des finesses, pétrisseur de terre ou tailleur de pierres aux larges mouvements, son *Triomphe de la République*, audace grandiose, et son haut-relief de la Chambre des députés, la *Séance du* 23 *juin* 1789 *aux Etats généraux*, ou bien au jardin du Luxembourg ce *Monument de Delacroix* dont nous aimons la joie, la grandeur et la vie.

On ne saurait nier la séduction des portraits de M. J. E. Blanche, non plus que la sûreté de leur tenue, et bien que ce peintre ait témoigné une instabilité trop grande dans ses diverses manières, en se complaisant enfin trop passionnément dans la facture anglaise, l'on doit dire cependant qu'il a de la femme une notion intéressante : à regarder telle de ses estampes, comme la *Petite fille rajustant son col*, à s'arrêter devant le portrait au pastel de *Mme Jeanniot*, devant celui de *Mme de Bonnières* où s'affirme le caractère d'une vie par la nota-

tion vraie de cette allure générale qui est le caractère d'une époque, l'on sent qu'il s'est efforcé vers la réalisation de la chose vue et qu'il a représenté des êtres modernes. Et la voilà encore la femme d'aujourd'hui, sous ce costume simplifié d'un tissu qui enveloppe la forme, dans les médailles de M. Roty : elle est mobile et souple, pleine du charme touchant de son élégance naturelle, et, si le médailleur qui la façonne demeure le maître dans la renaissance de cet art précieux, c'est qu'il a surpris sa fragilité vivante et qu'il en a rendu l'idée nouvelle dans chacune de ses minuscules figures, jusqu'à cette fière et jolie *Semeuse* des monnaies d'argent, peut-être inhabilement préparée pour la frappe, mais en qui la vie se joint à l'art et qui passe gravement dans la fleur de sa contemporaine beauté, jetant à pleines mains l'espoir.

Parmi l'effervescence des esprits, ambitieux de retrouver le goût perdu, qui s'emploient à chercher pour chacune des choses dont nous faisons usage la plus belle des apparences, et dans cet effort commun de tant d'artistes redevenus familiers avec les arts de la céramique ou du métal, avec le verre, les étoffes, le cuir, le bois, et qui essaient, curieux de surprendre des secrets de métier, d'arriver au but entre des hésitations et des hardiesses, bien des noms se pressent et beaucoup certes

seraient à retenir dont le succès est proche s'il n'est assuré déjà. Celui de M. Gallé, le prestigieux maître nancéen, modeleur du verre, les domine tous comme le nom d'un initiateur. Assouplissant la plus fragile des matières et la plus enchantante aux caprices de sa vision dans une union voulue dès longtemps de la couleur et de la forme, il fait de l'objet l'expression d'une idée et comme la réalisation d'un état humain : il répand des nuances d'améthyste et des mélancolies passent; il mêle des roses aux noirs, s'en va des topazes aux rubis, suit son rêve du pâle au sombre; et tandis que l'artiste opère son travail de magicien, il semble que de ces pièces de verre colorées aux ondulations et aux élancements inattendus surgissent de la tendresse ou de la majesté, de la tristesse, de la passion, du songe, de la langueur, de la volupté, de l'allégresse, et que nous retrouvions à les voir les impressions de nos divers instants. Et voici encore le nom de M. Lalique, le merveilleux tresseur de fils d'or, le manieur de perles, le sertisseur amoureux du joyau : il n'est pas le joaillier traditionnel appliqué à la transformation lente et régulière du goût, manière d'être singulièrement dangereuse à une époque où la tradition a été faussée; il a le besoin d'inventer et le sentiment d'un nouveau nécessaire, et il est inquiet de son œuvre parce qu'il a

quelque chose à énoncer par elle. Il pare la beauté féminine de chaînes et d'agrafes, enlaçantes ou mordantes, aux dispositions imprévues en leur jeu de pierres et d'or, capricieuses comme une fantaisie de la Renaissance et solennelles comme un travail byzantin, et, toujours simples dans leur plus subtile étrangeté, ses joyaux, en leurs pâleurs et leurs splendeurs, sont les ornements exacts de la femme contemporaine. Et, autour d'un Carriès, évocateur de pensées et montreur d'horizons, mort dans sa jeune gloire d'artiste, voici, entaillant, martelant, émaillant, fondant, cuisant, des Massier, des Prouvé, des Dalpayrat, des Delaherche, des Baffier, des Pierre Roche, des Montesquiou, poursuivant de toutes les sortes la magnificence de la matière et son union avec l'idée.

Assurément l'on pourrait nommer d'autres sculpteurs encore et d'autres peintres, et surtout, dans le mouvement grandissant de l'estampe originale, — où les tentatives et les succès se multiplient et qui promet plus d'un maître à l'art de demain, — tel graveur comme M. Bracquemond, illustre aîné, puissant entre tous les autres, dont l'œuvre immense restera une force et mérite d'être ardemment admiré pour sa fidélité à la nature et la pétulance de sa fine observation, — ou comme M. Desboutin, âpre, éclatant et profond.

Peut-on cependant, dans cette étude de l'expression contemporaine de l'art, passer sous silence les paysagistes? A vrai dire, ils n'ont pas une importance capitale dans la pensée de leur époque; et ils ne sont en rien pour nous ce que furent pour les hommes de 1840 les peintres glorieux de la forêt de Fontainebleau. Si l'on excepte les impressionnistes d'une part, et d'autre part la personnalité de M. Cazin, qui, mariant des états d'âme avec des états de la nature, a trouvé parfois la douceur la plus insinuante dans des langueurs délicates de grises atmosphères, dans une mélancolie universelle de crépuscules déluminés, où les hommes et les choses de la terre sont graves, — et qui demeure bien un maître du sentiment moderne, — les peintres du paysage, ne constituant pas un ensemble, ne constituent pas un mouvement; et l'on ne peut que remarquer parmi la diversité de leurs talents et dans la plaisance de leurs œuvres la sûreté lumineuse d'un Julien Dupré, la finesse triste et enveloppante d'un Billotte, la précision légère d'un Guillemet, la clarté d'un Petitjean parmi les ors et les roses, la justesse d'œil d'un Nozal ou d'un Damoye, l'éclat d'un Montenard ou d'un Gagliardini dans la joie du soleil. Mais le paysage garde toutefois une valeur particulière, si on l'examine chez des peintres qui n'ont cherché en lui que

l'accessoire de la vie humaine et lui ont communiqué la vérité même qu'ils mettaient en leurs figures : c'est ainsi que chez Puvis de Chavannes il apparaît magnifique et pénétrant en une immuable sérénité, et que les paysages de M. Roll, par une poursuite implacablement consciencieuse, s'approchent de la nature à l'égal d'une œuvre de M. Cazin.

Loin, bien loin de là, allant des cafés du boulevard aux foyers de l'Opéra ou du Palais de Justice à la Chambre des députés, gouaillant, fouaillant, M. Forain occupe dans la société d'aujourd'hui une place qui semble ici réduite sans mesure. Ce promeneur du Bois, riant à bouche fermée et curieux de tous les modèles de laideur morale qu'il y rencontre, a une blague qui, froide comme l'acier, en a le tranchant; et l'ironie de son rire sardonique s'exaspère de toutes les vilenies qui l'intéressent. Bourgeois imbéciles ou cercleux vicieux tournant autour de la femme payante ou payée, il s'attaque à ces êtres dont la richesse ou la beauté suscitent tant d'envie, paraît-il, et il regarde leurs envers affreux, tandis que, se haussant, sa philosophie se ramasse en légendes parfois lapidaires : il vit de la rosserie de ses contemporains, faite de l'union du mensonge et de la cupidité. Puis il se mêle aux luttes politiques, devenues à la fin des luttes publiques, et là il rencontre, marchant face à lui,

M. Hermann Paul; de qui le ricanement est plus sonore et plus aigu, et qui a entrepris dans une étude approfondie des traits du visage une sorte de renouvellement de la satire où ardemment se complaît le sourire froid de sa jeunesse.

Au surplus, ne convient-il pas de nommer aussi quelques-uns du moins de ces artistes que l'on croit devoir appartenir à l'époque nouvelle, maintenant si proche? Déjà ils ont paru au milieu de nous avec éclat, mais, bien qu'ils apportent seulement une pensée rajeunie, et non une formule inusitée, ils sont sans doute du temps de demain; et ils devraient nous servir, si leur détermination n'était pas aussi incertaine, à mieux comprendre celui d'aujourd'hui par la manière même dont ils s'en dégagent. Ainsi M. Georges Gardet, sobre et puissant sculpteur de l'animal, pour qui l'idée s'exprime au moyen de toute forme, avec une attention constante sur la nature, et qui, selon la tradition des grands artistes du passé, était un maître à l'âge où l'on n'est de nos jours qu'un jeune homme; ainsi M. Puech, enamouré de cette grâce décevante, qui parfois se change en un charme intense, dont il anime ses femmes de pierre, — ou M. Lombard, modeleur inquiet de la beauté, toujours préoccupé du mieux dans son obsédant désir de l'élégance, — ou M. Gasq, épris des ondoyantes souplesses féminines

qu'il fixe dans la majesté du marbre, — ou M. Verlet, de qui l'*Orphée* fut le magistral début en son sentiment voluptueusement triste, si intime et si grave, et qui, dans sa poursuite réfléchie des choses, s'élève vers une vision puissante et douce de la figure humaine, — ou M. Carlès faisant de sa *Jeunesse* au visage joyeusement calme, au corps impeccablement pur, une annonciatrice de bonheur, — ou M. Bartholomé maniant la vie avec des tristesses infinies et disant dans l'épopée de son *Monument aux morts* la solennité de mourir. Ainsi M. Vernon mettant avec une grande sûreté d'art en ses médailles les blondeurs caressantes de la vie qui sourit; ou encore tels peintres, comme M. Lévy-Dhurmer se découvrant, parmi les délicatesses et les subtilités, maître du masque, — comme M. Baschet, fidèle aux usages classiques, et trouvant dans sa conception de l'intimité le pouvoir d'être original.

Les architectes, par une absence de goût et plus encore d'idées, n'ont paru apporter à l'histoire humaine de ce temps-ci qu'une contribution possible à négliger, bien que l'architecture des peuples le plus souvent soit l'expression fondamentale de leur pensée. Et cependant, parmi leurs essais, leurs bizarreries et leurs désordres, on peut signaler comme deux indications l'œuvre et l'effort de deux hommes. Ici l'Opéra,

où Charles Garnier a employé et déployé toute la vivacité de son imagination, et dont il a fait, non sans splendeur, une pièce, étonnante certes, belle même en plusieurs de ses parties, une de ces pièces montées dont l'époque finissante avait du second Empire hérité le goût, à la fantaisie brillante, mais lourde, qui n'était ni assez gracieuse pour avoir de la séduction, ni assez majestueuse pour avoir de la magnificence. Là, le Grand Palais des Beaux-Arts, inachevé encore et qui appartiendra assurément à l'art de demain, où, dans une volonté toute différente, symptomatique d'un futur état d'âme, M. Deglane classiquement a donné par la simplicité l'idée de la force, tandis qu'il établissait ces colonnes impassibles en leur fermeté, assez vigoureuses dans leur élancement pour soutenir cet entablement plein d'imposance en son développement superbe, — et dont l'ensemble se fixe dans les yeux par l'unité des lignes.

D'autre part, dans une communion sans cesse plus étroite de la pensée universelle, nous avons vu des artistes étrangers se mêler plus que jamais au mouvement de notre art, et, tout en gardant leur personnalité native, nous emprunter de notre âme et nous prêter de la leur. Bien qu'ils n'aient pas à trouver place dans une étude de la civilisation française, il est juste néanmoins

de noter leur existence en rendant à l'admirable talent de plusieurs l'hommage qui lui est dû, cependant qu'il faut observer que tous ces artistes sont des hommes du Nord, et que la plupart d'entre eux ont renouvelé leur vision d'après l'enseignement des impressionnistes : M. Whistler, anxieux de la vie, et se faisant maître d'elle parmi les fugitives impressions qu'elle nous prodigue ; M. Zorn, amoureux du plein air où la nature est libre et large ; M. Dannat, chercheur de la couleur éclatante, indicatrice du mouvement et du bruit ; M. John Sargent, l'élève d'élite de M. Carolus-Duran, ardent et somptueux dans la vérité prenante de ses portraits ; M. Guthrie, sobre jusqu'à la puissance et jusqu'à l'enchantement dans ses toiles aux tons neutres d'une merveilleuse distinction, représentant glorieux de cette école de Glasgow qui ramène l'art anglais à ses origines après la brillante aventure italienne où Dante Rossetti avait entraîné son époque ; et les Orchardson, les Lavery, les Melchers, les Uhde, les Lee, les Bartlett, les Hagborn, les Frédéric.

Il reste enfin toute une pléiade d'artistes jusqu'ici innomés, que leur illustration même semblait indiquer pour la périlleuse évidence d'un premier plan, hommes choisis par la fortune pour les honneurs et pour les charges, et qui recueillent dans la vie

toutes les jouissances régulières de l'amour-propre, et même celles de l'argent : ce sont les artistes officiellement récompensés et admirés, portés par leur célébrité d'œuvre en œuvre, étiquetés par la considération publique. Si grande que soit assurément la différence de leur mérite et quelque injuste qu'il puisse paraître de les confondre, on ne peut oublier, à propos de leur notoriété éclatante, qu'en ce siècle même un Picot a été loué à l'égal d'un Gérard ; qu'un Delaroche a pu être élevé plus haut qu'un Delacroix, ou un Boiëldieu qu'un Berlioz ; et encore Delaroche et Boiëldieu étaient-ils des ouvriers de leur temps, alors que ces maîtres-là ne le sont guère du nôtre ; car c'est un caractère commun aux meilleurs comme aux plus imparfaits de ne pas vivre de notre vie particulière. Néanmoins il est bon de retenir, et on l'affirme, que, s'il en est de mauvais en leur nombre, il en est d'excellents qu'il ne convient pas en définitive de nommer ici dans la crainte de ne pas y formuler d'éloges dignes d'eux, — et lequel pourra s'en surprendre alors que n'a pas été écrit le nom de Gustave Moreau, maître éblouissant et précieux entre tous, dont l'indéfini raffinement est pourtant peut-être si proche de nos habitudes ? — artistes délicats et sûrs qui ont eu la compréhension de la beauté jusqu'à pouvoir nous en donner l'émotion et qui ont fait des œuvres exquises

à voir, telles que la *Jeanne d'Arc* de la place Saint-Augustin, telles que le tombeau de Guillaumet.

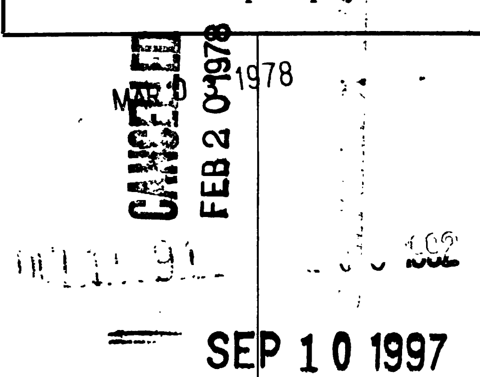
Et ainsi se détermine jusqu'en cette dernière page la glorification de la vie dans les créations de la pensée où l'homme s'efforce de réaliser son intelligence. L'œuvre d'art est comme l'homme lui-même, qui ne jouit vraiment de l'existence — et en cela résident et sa grandeur et sa félicité — ni par l'argent qu'il y emploie, ni par les distractions dont il s'y amuse, ni par les succès qu'il y rencontre, mais seulement par la participation qu'il prend à la vie. L'œuvre la meilleure n'est pas celle où se dépense le plus de maîtrise, et la plus laborieuse est indifférente comme la plus habile : ce qui lui importe, ce qui constitue son essentielle personnalité, c'est d'être pénétrée de la vie qui est en cours au moment où elle s'élabore, car elle doit être, par toutes les raisons de sa nature, un témoin de l'heure où elle apparaît, et elle pourra devenir alors, du tragique jusqu'au bouffon même, une expression vivante de l'humanité.

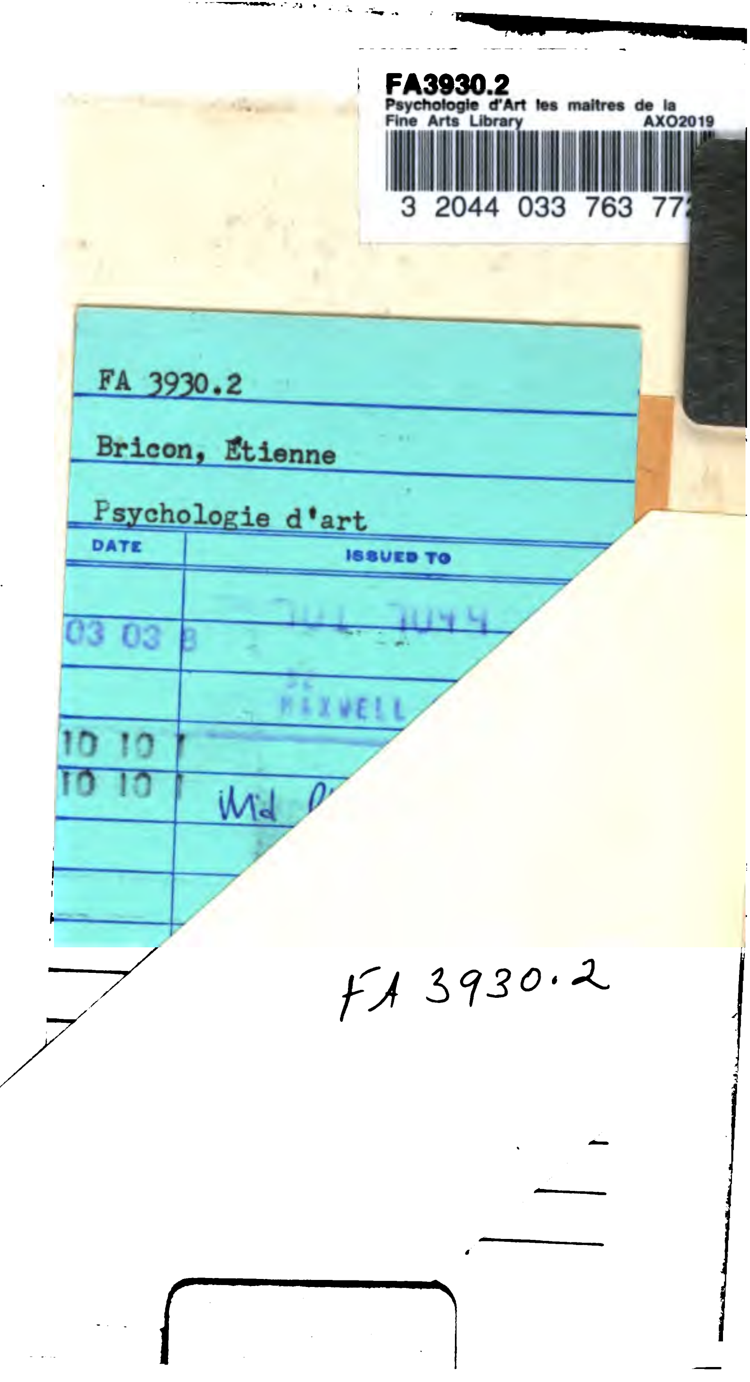
# TABLE

---

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette. — 17772.


L. Henry MAY


FEB 2 0 1978
MAR 1978
SEP 1 0 1997



FA3930.2
Psychologie d'Art les maitres de la
Fine Arts Library
AXO2019
3 2044 033 763 77
FA 3930.2
Bricon, Étienne
Psychologie d'art
DATE
ISSUED TO
03 03
MAXWELL
10 10
10 10
FA 3930.2